Sarolea, Charles
Henrik Ibsen

HENRIK IBSEN

ÉTUDE

SUR

Sa Vie & son Œuvre

PAR

Charles SAROLEA

AVEC LE PORTRAIT D'IBSEN

PARIS
LIBRAIRIE NILSSON
[illegible]
1891

à mon cher ami M. [illegible]
en souvenir de nos excellentes relations à Paris
Février 1893
Paris

1344

HENRIK IBSEN



HENRIK IBSEN

ÉTUDE

SUR

Sa Vie & son Œuvre

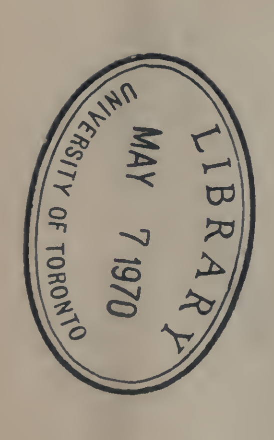
PAR

Charles SAROLEA

AVEC LE PORTRAIT D'IBSEN

PARIS
LIBRAIRIE NILSSON
338, rue St-Honoré.

1891


LIBRARY
MAY 7 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

A mon Père

je dédie

cette petite Étude

PRÉFACE.

Le nom qui est en tête de ce livre grandit de jour en jour à l'horizon littéraire. L'auréole de son génie rayonne déjà sur les Deux-Mondes. Malgré ses audaces de novateur, malgré les attaques d'une critique ignorante ou surannée, malgré sa nationalité norwégienne qui semblait le condamner à n'être qu'une gloire de clocher, il est devenu une véritable *force morale*. Le nombre de ses admirateurs est devenu légion. Et cependant si Ibsen est partout célébré, il est encore assez peu connu. En France et en Angleterre surtout, on l'applaudit ou on le condamne sans le lire et l'engouement des uns est aussi inconsidéré que l'hostilité des autres. Le scandale suscité récemment à Londres par les *Revenants* en est une preuve éclatante.

Certes, à une époque aussi avancée que la nôtre, un scandale pareil détonne, mais il n'étonne guère. Même à être moins prude et moins tartufe que le public anglais, on ne pouvait, il nous semble, que mésinterpréter le chef-d'œuvre du dramaturge norwégien.

C'est que nous cherchons en vain dans la critique un portrait du poète, nous n'en voyons le plus souvent que

des caricatures. C'est un *socialiste !* clament les habitués du Théâtre de Berlin. C'est un *Évangéliste du libre amour !* s'écrie la chaste Albion et court, éperdue, siffler le poète pour venger la morale outragée. Point du tout! C'est bel et bien un *naturaliste*, disait-on tout récemment à Paris, à propos de son dernier drame *Hedda Gabler* (1).

En présence de ce chaos d'opinions contradictoires, où trouver un critérium décisif? Comment s'orienter à notre époque d'anarchie littéraire? A qui enfin s'adresser si ce n'est au poète lui-même et à son œuvre?

Or, voici ce que nous dirait ou du moins ce que pourrait nous dire l'illustre dramaturge : " Tout beau! Messieurs! Vous ne m'avez compris ni les uns ni les autres. Je n'accepte ni le blâme ni l'éloge. Voici les faits : Il y aura bientôt cinquante ans que je travaille pour la scène. J'ai écrit vingt pièces, c'est-à-dire vingt fragments de mon œuvre, de ma vie. Vous n'en connaissez que deux ou trois, c'est-à-dire mon œuvre mutilée, rien ou plutôt moins que rien. Que je sois à l'étude avant que d'être à la mode. Vous lirez d'abord, vous jugerez ensuite. Et quant à vous surtout, chastes anglais,

" Qu'on lise au moins les gens avant de les siffler. „

C'est ce que nous avons fait. Nous avons lu, puis

(1) Brandes. *Det Moderne Gjennembruds Maend*, p. 123. « Quand *les Piliers de la Société* furent représentés à Berlin, beaucoup de spectateurs et non les moins intelligents, crurent que c'était l'œuvre d'un socialiste. J'eus beaucoup de peine à leur persuader que l'auteur était un conservateur acharné. »

De même dans un article de la *Deutsche Rundschau* 1886, Otto Brahm compare Ibsen à Émile Zola. Je ne vois pas trop les rapports qui existent entre le poète « *d'une épopée pessimiste de l'animalité humaine* » et le puritain idéaliste Ibsen.

fasciné, nous avons relu l'une après l'autre toutes les pièces d'Ibsen dans l'ordre de leur production ; nous avons suivi son évolution comme on suivrait le développement organique d'une superbe plante exotique; nous avons vu son génie germer, puis croître, puis, peut-être, dans son dernier drame, décroître. Comme résultat, nous avons trouvé ceci : D'abord, un très grand génie, ce qui n'est pas précisément une découverte, encore qu'il importe de savoir pourquoi. Mais nous avons trouvé autre chose et qui est moins connu. On nous signalait un socialiste et voici que nous trouvons *un aristocrate radical*, un solitaire, un individualiste ! On nous dénonçait un prophète du libre amour et voici un puritain de vieille roche, une espèce de *Revenant* écossais du dix-septième siècle égaré en plein dix-neuvième : bref, un type fort curieux et d'une espèce très rare, sinon complètement perdue, et nous nous sommes applaudi de cette bonne fortune littéraire et psychologique, qui vaut bien qu'on s'y arrête un instant.

Nous n'avons pas eu la prétention de juger l'œuvre d'Ibsen; nous avons seulement voulu l'expliquer. Nous l'avons surtout expliquée par la critique comparée, *cette postérité contemporaine* ; et chaque fois qu'un rapprochement littéraire s'est offert à nous, nous n'avons pas hésité d'y avoir recours et de procéder ainsi du connu à l'inconnu.

Nous avons surtout rattaché l'œuvre à l'homme, que nous avons situé dans son milieu et que nous avons encore trouvé plus grand que son génie. Nous devons

même avouer qu'en voyant sa puissante figure se dégager peu à peu de son œuvre comme d'un immense bloc de marbre, nous n'avons pu nous empêcher d'être pris d'un immense éclat de rire, à la pensée qu'un si grand homme dût être analysé par un si mince critique et que ce géant dût être égratigné par le scalpel d'un pygmée; et nous nous sommes dit que ça devait se passer ainsi à Lilliput et à Brobdignac.

C'est assez dire que nous n'avons entrepris ce travail que parce que personne ne l'avait fait avant nous. En effet, jusqu'ici il n'existe en français aucune étude complète sur Ibsen [1]. Par notre initiative nous avons seulement voulu provoquer des critiques plus autorisés à refaire notre tâche. Après cet aveu ingénu, comme il faudra malgré tout qu'Ibsen se résigne à être disséqué par la critique, nous lui souhaitons du moins une table de dissection qui ne soit pas un lit de Procuste, un scalpel qui ne soit pas le couteau d'un maladroit, en un mot, un anatomiste et un psychologue digne de s'attaquer à son génie.

Liége, Mai 1891.

[1] Signalons l'étude de M. Lemaître (*Impressions de théâtre*, 5e série); celle de M. E. Rod, ainsi que les intéressantes notices du comte Prozor, qui précèdent la traduction française des comédies choisies d'Ibsen.

HENRIK IBSEN

CHAPITRE Ier.

Sa vie.

Henrik Ibsen naquit en 1828, à Skjaen, petite ville des Fiords, d'une famille de marins allemands et écossais émigrés en Norwège.

Jadis, les biographes voyaient dans leur héros un être prédestiné dès sa naissance à sa haute mission. A cet effet, ils avaient inventé la conjonction des astres et les dons des fées, fastes ou néfastes. Aujourd'hui, toujours fidèles à l'ancien principe, ils résolvent le problème de la prédestination par le procédé sinon plus poétique, du moins plus scientifique de l'hérédité.

C'est ainsi que les biographes d'Ibsen, en fouillant minutieusement sa généalogie, ont cru pouvoir faire intervenir dans la formation de son génie quatre éléments héréditaires, dérivant de quatre nationalités, dont chacune doit expliquer une de ses qualités maîtresses. Leur méthode est au moins amusante : Ibsen aurait donc dans les veines un sang très mélangé, c'est-à-dire cosmopolite, ce qui explique son cosmopolitisme ; par contre, pas une goutte de sang norwégien, ce qui explique son antipathie pour la Norwège ; en

revanche, beaucoup de sang danois, écossais et allemand : de là d'une part son idéalisme germain, d'autre part son puritanisme écossais. La phrénologie démodée de Gall aurait-elle autrement localisé chaque qualité abstraite de l'esprit dans un lobe correspondant du cerveau? (Jaeger, p. 10-15.)

Quoi qu'il en soit, à cette influence de race est venue s'ajouter l'influence,selon nous bien plus décisive,du milieu où il a passé sa jeunesse. Elle a été rude et âpre, une vraie jeunesse de marin du Nord. Quand il n'avait encore que huit ans, ses parents, riches armateurs, furent ruinés par une catastrophe commerciale. C'est ainsi qu'Ibsen a connu dans son enfance tout le confort de la richesse et, dans sa jeunesse, toutes les rigueurs de la pauvreté ; il a éprouvé sur lui-même le contraste des conditions sociales qu'il devait si admirablement décrire un jour. Il est le type du *self made man* et a été de bonne heure dressé à l'école de l'infortune.

Heureuses souffrances, sommes-nous tenté de nous écrier, qui nous ont valu de tels fruits ! « Je reçus le don de souffrance et je devins poète », dit Ibsen lui-même, par la bouche du *Scalde Jatgeyr*, dans les *Prétendants à la Couronne*. Et plus tard encore dans une *Epître poétique à la Norwège*, Ibsen remercia son pays de tout le mal qu'il lui a fait (1).

Dès l'âge de 14 ans, il est abandonné à lui-même. Il entre comme apprenti dans la boutique d'un pharmacien de village, homme très dévot, aux antipodes de M. Homais. Comme Shakespeare, il gravit péniblement tous les degrés

(1) « A toi, mon peuple, qui dans une coupe profonde m'as versé le breuvage amer mais réconfortant, où le poète a puisé la force et le courage de combattre jusqu'au seuil du tombeau, et qui m'as fait prendre le chemin de l'exil !.... j'envoie mon salut et ma reconnaissance. Tu m'as donné la meilleure part. »

de l'échelle sociale, en commençant par les plus bas et peut-être dans les bas fonds, n'ayant souvent pas de quoi manger et poursuivi par des créanciers intraitables. Il est successivement garçon-apothicaire, lecteur, puis poète de théâtre, puis journaliste, puis enfin directeur des théâtres de Bergen et de Christiania, grâce à la protection du célèbre violoniste Ole Bull. Comme Shakespeare et Molière, il a eu l'occasion d'apprendre sur les planches son métier de dramaturge et d'y étudier la technique de son art; voilà pourquoi ses pièces sont éminemment propres à la scène. Mais, à la différence de ses immortels rivaux, au génie serein et harmonieux, les vicissitudes de sa jeunesse n'ont fait qu'aigrir et assombrir son caractère et ajouter encore à son fonds de tristesse et d'hypocondrie natives. Jamais il n'est arrivé à la sérénité olympienne d'un Goethe, encore moins à la résignation d'un Leconte de Lisle.

Aussi bien n'y aurait-il pas quelque chose de personnel et d'égoïste dans sa conception de la vie et des hommes ?

Nous le soupçonnons fort d'avoir commis, malgré lui, ce sophisme trop commun aux génies malheureux : Pour moi, la société n'a été qu'une marâtre, *donc* elle est mauvaise. Tous ses drames sont plus ou moins l'expression de cette pensée et de cette haine.

L'*Ennemi de la Société*, tel est le titre significatif d'une de ses pièces les plus remarquables. Ibsen, dès le début, n'a voulu être autre chose que cet ennemi de la société.

Il écrit d'abord une demi-douzaine de drames historiques et romantiques, sans beaucoup de succès. Ibsen n'est pas un de ces heureux qui arrivent dès le principe à la pleine conscience d'eux-mêmes. On pourrait lui appliquer le mot biblique : Sa main fut contre tous et la main de tous fut contre lui.

Longtemps il cherche sa voie : *la Comédie sociale ;* il ne

la trouve que sur le tard. En 1863, las des préjugés mesquins de son pays et des attaques dont il était l'objet, surtout de la part du clergé qui se reconnaissait dans les caricatures du poète, il quitta pour toujours la Norwège en secouant sur elle la poussière de ses pieds.

Le Storthing norwégien se vengea spirituellement sur le sombre musagète en lui allouant une pension viagère qui le délivra de tout souci matériel pour le reste de ses jours.

Depuis ce moment, l'histoire de sa vie se confond avec l'histoire de ses œuvres. Il s'isole de plus en plus du commerce des hommes dans la méditation. Vrai type de juif errant, ou rappelant plutôt le Hollandais volant de Wagner, il erre de pays en pays, vivant partout comme sous une tente, quitte à la replier le lendemain : à Rome, à Ischia, en Egypte, à Dresde et enfin à Munich ([1]).

Son séjour à Rome (1863-65) fut décisif pour son génie, comme il le fut pour tant d'autres génies du Nord. C'est une chose étrange que la fascinante attraction exercée de tout temps par l'Italie sur les imaginations septentrionales. Pour ne citer que quelques exemples entre mille, c'est Shelley qui se noie dans l'Adriatique, c'est Byron qui s'endort à Venise dans les bras de la Guiccioli, c'est Savage Landor, c'est Goethe, c'est Heiberg, qui, sous le ciel d'Italie, voient éclore spontanément leurs plus belles œuvres. Ibsen, lui, n'a pas trouvé dans la ville éternelle, à la contemplation des chefs-d'œuvre de l'art, le calme et la sérénité qu'y trouva ce grand sculpteur, son compatriote, qui a nom Thorwaldsen. Le lourd soleil de la campagne romaine ne fit que mettre en ébullition son indignation longtemps comprimée et la fit déborder en torrents de lave. Ce fut l'époque de Brand et de Peer Gynt.

([1]) Ibsen n'a pas un meuble à lui ; l'artiste seul emporte partout avec lui une belle collection de tableaux de la Renaissance italienne.

C'est à Munich qu'Ibsen a momentanément fixé ses pénates. C'est là qu'il vit depuis quelques années avec sa femme, observant beaucoup, lui-même beaucoup observé, se dérobant d'ailleurs aux observations et aux sollicitations des Ibsénites ses admirateurs. Dans ces derniers temps, cependant, il semble être sorti quelque peu de son isolement. Le grand original commence à se désoriginaliser. C'est ainsi qu'on l'a vu, il y a deux ans, entouré d'un bataillon de femmes enthousiastes aux fêtes de Stockholm, où il a eu l'occasion d'exposer ses idées mystiques sur le troisième âge dont il attend la venue qu'il a prédite dans *Empereur et Galiléen* (1). De mauvaises langues et de méchants critiques vont jusqu'à dire qu'il commence à se griser de sa gloire sans cesse grandissante. Ils reprochent au poète et sa brochette de décorations qu'il porte toujours à sa boutonnière, et son fils qu'il a fait entrer dans la carrière diplomatique. Quoi d'étonnant ? Ibsen est une nature très aristocratique, encore que ce soit un *aristocrate radical*. Pour le reste, il est trop grand pour se laisser toucher d'une gloire qui ne serait que de la vogue. Comme Flaubert, il semble n'avoir écrit que pour une élite (2), et, certes, il préférerait être méconnu plutôt que mécompris.

Au physique, Ibsen est un beau vieillard de 63 ans, très robuste, n'ayant jamais été malade : tête expressive, chevelure et barbe abondantes, hirsute, un vrai type de corsaire normand. Il mène une vie très régulière, ne se départant jamais de ses habitudes même en voyage et réglant son temps comme un chronomètre. C'est ainsi qu'à

(1) Cf. sur ce point la notice du comte Prozor sur les *Revenants*.

(2) N'oublions pas qu'un écrivain scandinave s'adresse à un public très restreint, à quelques centaines de lecteurs, et qu'il peut s'estimer bien heureux si, après vingt ou trente ans de vogue, son œuvre arrive à cinq ou six éditions, ce qui est un succès de librairie extraordinaire.

Rome on le voyait invariablement entrer à sept heures du soir au café Aranjo, où il s'installait seul à une table, en quête d'observations.

Sa manière de travailler est tout à fait caractéristique. Quand il a choisi son sujet, il le rumine longuement avant de coucher une ligne sur le papier. Ce travail de pensée s'élabore durant de solitaires promenades. Il ne travaille jamais assis, mais arpente fiévreusement ses appartements.

Dès le moment de la conception, le poète ne mange presque plus. Un morceau de pain, une tasse de café est tout ce qu'il peut supporter durant les longues matinées où se fait le travail de l'enfantement. Quand le plan est suffisamment médité, il esquisse une première ébauche ; mais ce n'est là qu'un travail préparatoire. Alors seulement, dans ces heures délicieuses où le poète éprouve toutes les jouissances de la création, après en avoir enduré jusque là tous les tourments, Ibsen commence à se familiariser avec ses personnages, à connaître leur état civil, leur manière d'être, à les *objectiver* comme dirait un esthéticien allemand, à les *voir du dehors*, comme dit Ibsen lui-même.

Vient enfin le travail définitif, de refonte, puis la copie au net. Ibsen attache une grande importance à cette copie au net. Très soigneux de sa personne et travaillant en manchettes comme Buffon, il ne souffre pas davantage qu'il y ait une rature à son manuscrit.

Ce manuscrit est immédiatement expédié à Copenhague ou à Christiania. Quelques jours après, les journaux scandinaves annoncent le grand événement.

Quelques mois après, la nouvelle pièce paraît sur la scène de Christiania, suscitant l'admiration exaltée des uns et la colère indignée des autres : Ibsen ne compte pas d'indifférents ; qui n'est pas pour lui est contre lui. De Christiania, la pièce fait le tour du monde. Partout elle éveille les senti-

ments les plus contradictoires, tantôt l'enthousiasme, tantôt le scandale.

C'est à cause de cette élaboration si lente qu'Ibsen, au travers d'une carrière presque semi-séculaire et toujours très laborieuse, n'a produit qu'une vingtaine de pièces; mais c'est grâce à elle qu'il n'a produit que des œuvres de haute valeur et dont quelques-unes au moins sont impérissables. Il a cru, chose bien rare aujourd'hui, à une vocation, il en donne une à tous ses personnages; il a foi en sa mission sociale ou plutôt antisociale. Il l'exerce comme un sacerdoce et se croit le grand prêtre de son art. De là ses éminentes qualités, mais de là aussi ses défauts.

Je ne sais qui a comparé le temple de l'art à un kiosque aux fenêtres multicolores. L'un voit jaune, l'autre voit bleu, et l'on sait, par exemple, combien en notre époque de socialisme, il n'est pas jusqu'aux artistes qui ne voient tout rouge. Quant à Ibsen, il ne perçoit que du noir. Il est pessimiste dans l'âme. On dirait qu'il voit tout avec des lunettes en verre noirci. Le sombre génie du Nord revit tout entier en lui. Nous reconnaîtrons que ce n'est pas là un des traits les moins caractéristiques de sa nature. Ce sera la tâche du critique d'expliquer cette vue exclusive des choses et sinon d'ôter les lunettes au poète, du moins de rectifier les choses d'après elles.

———

CHAPITRE II.

Évolution de son œuvre.

Et d'abord faut-il dire son œuvre ou ses œuvres ?

En d'autres termes, y a-t-il dans ses vingt pièces — car il n'a jamais écrit autre chose — une pensée fondamentale qui les rattache les unes aux autres, un caractère dominant, une qualité maîtresse dont toutes les autres dérivent ? Son génie, au lieu de passer comme celui de Victor Hugo par plusieurs *révolutions* successives, n'a-t-il subi qu'une lente *évolution* ?

Et si un jour la postérité n'avait sur la chronologie et la composition de son théâtre d'autres renseignements qu'elle n'en a sur Shakespeare, les critiques en pourraient-ils reconstituer l'évolution comme le critique Dowden a tenté de le faire pour le dramaturge anglais? La question est de la plus haute importance. Car si, dans ce qui à première vue ne nous paraît qu'un monde confus créé par la fantaisie du poète, nous découvrons l'idée directrice, nous aurons en main le fil d'Ariane qui nous guidera à travers ce dédale.

Mieux encore : En supposant que dans les dernières pièces d'Ibsen la pensée soit souvent obscure — et l'hypothèse n'est que trop fondée — nous pourrons à l'aide de ce fil, déduire cette pensée de l'étude des œuvres précédentes.

Sans doute, depuis que Hegel et les Allemands ont inventé le mot magique : *Entwickelung ! Évolution ! Organisme !* depuis qu'ils ont découvert le Nouveau-Monde du transformisme, dont le philosophe aujourd'hui tant décrié fut le Christoph Colomb et Darwin, l'Améric Vespuce, on n'a que trop abusé et du mot et de la chose. N'est-il pas le Sésame-ouvre-toi qui dévoile les arcanes de la science et de la philosophie? N'est-il pas pour certains évolutionnistes, le *Verbe mystique*, le *Logos* et ne semblent-ils pas répéter avec Saint-Jean, mais dans une acception plus scientifique et avec un sens plus précis : « Au commencement était le Verbe. Le Verbe était en Dieu. Le Verbe était Dieu ! » Ils pourraient ajouter que Hegel fut le Messie qui incarna le Verbe.

Soyons plus circonspect et ne divinisons pas le Verbe, eût-il même fait des miracles comme le Verbe : Evolution. Soyons-le surtout en littérature où le dilettantisme n'est que trop habitué à se payer de mots. La doctrine de l'évolution d'après Herbert Spencer lui-même est plus et moins qu'une doctrine, elle est une méthode.

En critique littéraire cette méthode est la seule féconde et la seule scientifique; c'est elle qui a substitué le relatif à l'absolu, la critique historique à la critique dogmatique; elle considère le génie comme une force vivante, expansive et qui évolue (*Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine*), elle considère l'art non comme *une imitation de la nature*, mais *comme une seconde nature*, « *Homo additus naturæ* » (*Bacon*). Cependant, notons-le bien, le génie seul, qui est *dynamique*, subit cette évolution; le talent, qui est *mécanique*, ne subit que des impulsions extérieures.

Si maintenant, avec cette méthode, nous abordons le théâtre d'Ibsen, nous ne serons pas longtemps à nous apercevoir que chez lui cette évolution existe. A première vue,

elle se cache, parfois même elle disparaît pour reparaître plus loin, comme ces sources qui s'enfoncent sous terre pour rejaillir du sol à des lieues de distance.

La direction de sa pensée est constante, mais la ligne qu'elle suit, au lieu d'être droite, est brisée. Ses premières œuvres contiennent en germe tout ce qu'il produira plus tard : et nous pouvons suivre ce germe depuis son éclosion dans *Catilina* (1849) jusqu'à son plein épanouissement dans la *Dame de la Mer* (1888).

Cette pensée, que nous verrons se dégager plus nettement des résultats de notre travail, nous pouvons l'indiquer dès maintenant comme point de repaire : c'est l'idée morale, l'idée du devoir de l'individu en tant qu'être libre et son émancipation du joug de la société. Voilà l'alpha et l'oméga de tout le théâtre d'Ibsen.

C'est un puritain écossais, à la fois un naïf et un révolté. Il est le *Carlyle du drame*. Et, de fait, nous ne connaissons pas dans toute l'histoire littéraire une analogie de caractère aussi frappante, une identité de vues aussi complète qu'entre Ibsen et Carlyle. L'un et l'autre sont des hypocondres, des isolés, mécontents de la société et de l'époque où ils vivent ; l'un et l'autre professent le culte des Héros, le Hero-Worship à côté de l'individualisme le plus absolu ; tous deux sont idéalistes et moralistes avant d'être poète ou historien. L'un a été dans ce siècle une force morale puissante, l'autre est en train d'en devenir une [1]. De même que l'auteur du *Sartor Resartus*, le poète de Brand a la monomanie de l'idée du devoir. C'est une hantise, une obsession incessante. Et cette idée, il la conçoit dans ce qu'elle a de plus

[1] L'immense influence sociale de Carlyle a été mise admirablement en lumière dans le livre récent de Schulze-Gaevernitz : *Zum socialen Frieden* (Carlyle, t. I, 80-290), que M. l'avocat Mahaim a eu l'obligeance de nous signaler et de nous communiquer.

austère, l'impératif de Kant dans ce qu'il a de plus catégorique : *tu peux, donc tu dois*. L'Humanité lui semble asservie sous la loi du péché ou plutôt sous le *péché de la loi*, c'est-à-dire de la *Formule déifiée*. La liberté de l'individu lui paraît assujettie aux conventions de la société. Car, décidément cette société est vermoulue, on l'entend craquer de toutes parts, les bas fonds en croulent déjà.

Or, voici bientôt cinquante ans que le poète ne cesse de nous indiquer du doigt le sphinx qui doit dévorer notre civilisation, si à bref délai nous ne résolvons sa redoutable énigme, et toujours nous nous obstinons à ne pas la voir. Voici cinquante ans qu'il écrit, sur l'édifice social dont nous semblons si fiers, les mots mystérieux qu'une main invisible traçait sur les murs du palais du roi de Babylone. Voulez-vous entendre quel est ce Mané-Thécel-Pharès du sombre norwégien ?

1. Qu'est-ce que les individus d'à présent à côté des puissantes individualités du passé ? Des nains à côté de géants. (Drames romantiques.)

2. Qu'est-ce que la Religion et l'Idéal ? Un mot, une famille. (Trilogie : lyrico-dramatique.)

3. Qu'est-ce que le Mariage et l'Amour ? Une convention, un marché. (Comédies sociales.)

Vous souriez ! Mais soyez bien sûrs qu'Ibsen ne sourit guère. Il se croit et la Main mystérieuse qui écrit et la Voix fatidique qui répond : Il est en même temps prophète et devin.

Il est vrai que les oracles sont toujours obscurs et peuvent s'entendre à double sens. Aussi verrons-nous qu'Ibsen n'est pas toujours le moins obscur des oracles.

Non content de poser les énigmes, il en a donné la réponse. Il l'a formulée en une vingtaine de drames, dont au moins dix sont des chefs-d'œuvre.

En réponse à la première, il a écrit ses drames historiques et romantiques : *Catilina* (1850), *La Dame Inger à Ostrat*, (1855), *Le Banquet à Solhaug* (1856), *L'Expédition des Guerriers* (1858), *Les Prétendants à la Couronne* (1864).

La deuxième question nous a valu son œuvre maîtresse, sa grandiose trilogie lyrico-dramatique : *La Comédie de l'Amour* (1862), *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1867).

Enfin le troisième problème, et non le moins redoutable, est discuté dans les Comédies sociales :

L'Union de la Jeunesse (1869), *Les Piliers de la Société* (1877), *Nora* (1879), *Les Revenants* (1881), *Un Ennemi de la Société* (1882), *Le Canard Sauvage* (1884), *Rosmersholm* (1886), *La Dame de la Mer* (1888), *Hedda Gabler* (1890) (1).

§ 1.

Les Drames historiques et romantiques.

Dès le premier drame (2), la tendance apparaît. *Catilina* est un cri de révolte. Ici déjà, nous voyons qu'Ibsen ne regarde qu'au travers de lunettes et que ces lunettes lui ont enlevé la vision claire et précise des faits. Catilina, dans l'œuvre juvénile du poète, n'est pas le malfaiteur de l'histoire dont nous avons tous si péniblement déchiffré les forfaits sur les bancs de l'école, il n'est pas l'aristocrate taré que nous dépeignent Salluste et Cicéron. On

(1) En dehors de ces œuvres classifiées, Ibsen a publié un admirable recueil de poésies lyriques (1874) et une colossale bilogie de quatre cents pages : *Empereur et Galiléen*, qui renferme toute sa philosophie, mais qui n'est pas susceptible de classification.

(2) Nous ne parlons pas ici des essais dramatiques qui précèdent et suivent immédiatement *Catilina*, *Norma*, *Kjaempehöje*, *Olaf Liljekrans*, etc., ni de ses premières poésies lyriques comme son *Appel aux Hongrois révoltés*.

pourrait le comparer au *Karl Moor* des *Brigands* de Schiller. De même que Karl Moor est un bandit qui a pris la société en dégoût « *pour avoir lu, dans Plutarque, les exploits des grands hommes* » (1), de même Catilina est l'idéaliste indigné de Rousseau, le héros magnanime qui, vivant dans une société pervertie, lui déclare la guerre et la veut ou réformer ou anéantir. A côté de lui se tiennent deux femmes, ou plutôt deux abstractions de femmes, car le poète est encore ici trop subjectif pour prêter une individualité propre aux créations de son imagination. L'une, Aurelia, son bon génie, douce et aimante; l'autre, son mauvais génie Furia, une vraie furie ! Ces deux *abstractions féminines* contiennent déjà en germe les deux types opposés de toutes les femmes d'Ibsen ; d'une part la femme tendre et se sacrifiant à l'homme, une manière de *princesse Maleine ;* d'autre part, la Walkyrie aux passions énergiques et presque viriles. « Bien des choses, écrit Ibsen lui-même dans une de ses rares confidences littéraires, qui ont trouvé leur plein développement dans les drames postérieurs, sont déjà en germe dans cet essai de ma jeunesse (2). »

Mais Catilina est encore un document historique de haute valeur. Quand Ibsen le conçut, il était sous l'influence des idées révolutionnaires de 1848. On aurait donc, dans cette pièce, l'écho le plus éloigné et non le moins retentissant de la révolution de février, son influence sur la cervelle d'un petit paysan norwégien perdu dans un village de la côte.

Dans les drames historiques qui suivent, Ibsen puise son

(1) *Die Raüber*, 1er *Akt.* « Mich ekelt vor diesem Säkulum wenn ich in meinem Plutarch von grossen Maennern lese. »

(2) Préface de la 2e édition de Catilina.

La pièce passa inaperçue. La plupart des exemplaires furent vendus à un épicier, qui en fit des cornets pour ses marchandises.

inspiration aux souvenirs mythologiques et légendaires de son pays. Il y subit encore visiblement l'influence d'Oehlenschläger et de Hertz (*Svend Dyrings Huus*). Mais ici encore la tendance révolutionnaire et réformatrice est évidente. Pourquoi ressuscite-t-il les héros de la Saga et des Eddas (*Les Guerriers d'Helgoland*)? Pourquoi évoquer dans son chef-d'œuvre dramatique, *Les Prétendants à la Couronne*, ces rois Hakon et Skule aux volontés indomptables et aux passions puissantes? Pourquoi si ce n'est pour opposer aux pygmées d'aujourd'hui les *Berserkir* d'autrefois. Ibsen est lui-même ce Berserkir (1) et ses personnages ne sont que des créations toutes subjectives.

Sous ce rapport, ses poésies lyriques nous sont un témoignage précieux. Il suffit de feuilleter ce recueil pour voir se dresser devant l'imagination son imposante personnalité. C'est ainsi que quelques sonnets de Shakespeare nous instruisent davantage sur son caractère intime que tout l'ensemble de son théâtre.

Ibsen ne fait donc que se peindre lui-même dans ses premières productions. Il nous semble voir en lui un *Revenant* d'un autre âge. Croyons bien que l'âme d'un guerrier nordique a transmigré en lui et qu'il en descend en droite ligne. La science ne nous a-t-elle d'ailleurs pas montré que l'hérédité n'est qu'une lente métempsychose, un passage d'âme prolongé pendant des siècles? L'homme est le même, les armes seules ont changé. Ibsen n'a plus à lutter comme son ancêtre, comme son Moi d'autrefois avec des Wikings, il soutient une lutte bien plus terrible contre des « ennemis invisibles », les idées ; il soutient cette lutte poignante que Carlyle n'a si admirablement décrite que pour l'avoir sou-

(1) Cf. sa poésie *sur les Hauteurs*, où Ibsen s'écrie : Ne suis-je pas un Berserkir ?

tenue lui-même dans quelques pages pathétiques du *Sartor-Resartus* : lutte contre le Mensonge et le Préjugé, lutte contre les Revenants qui, après avoir torturé les ascendants, hantent encore les cerveaux des descendants (¹).

N'est-ce pas Ibsen lui-même qui parle au nom du pasteur Manders par la bouche de l'héroïque Mme Alving ?

« Je suis presque porté à croire que nous sommes tous des *Revenants*. Ce n'est pas seulement ce que nous avons hérité de notre père et notre mère qui *revient* en nous, ce sont toutes sortes de vieux préjugés morts, de vieilles croyances. Cela ne vit pas en nous, cela y est enseveli comme dans un tombeau et nous ne pouvons nous en délivrer. Que je prenne un journal et me mette à le lire ; aussitôt je vois des fantômes surgir entre les lignes. Il me semble à moi que le pays est peuplé de Revenants, qu'il y en a autant que de grains de sable dans la mer. Et puis, tant que nous sommes, nous avons une si misérable peur de la lumière. » (*Les Revenants*, 2e acte.)

Ibsen compare quelque part dans une de ses poésies lyriques (*et Rimbrev. Digte*, p. 186), notre société actuelle à un gigantesque navire, qui, voguant au milieu d'un océan sans issue, garderait à bord les cadavres des matelots au lieu de les jeter à la mer.

Nous aussi nous portons en nous « *le cadavre du passé* » et Ibsen ne fait que nous exhorter partout, même jusqu'à la satiété, à jeter ce cadavre par dessus bord.

Les *Prétendants à la Couronne* forment la première période de l'évolution d'Ibsen. Il nous y dépeint l'opposition et la lutte entre deux Wikings, Hakon et Skule.

Tous deux aspirent au trône : Le roi Hakon va droit à son

(¹) Rapprochez de Brand les chapitres du *Sartor Resartus*, intitulés : The *everlasting* yea, The *everlasting* no.

but, il réussit dans toutes ses entreprises parce *qu'il a foi en sa vocation* : il veut faire de la Norwègé un *seul peuple* après en avoir fait *un seul pays*. Le jarl Skule, au contraire, échoue en tout parce qu'il *doute* de lui-même et que ses facultés, bien que plus puissantes, sont sans équilibre. Tous les personnages du drame vivent d'une vie intense. Cet archevêque méphistophélique, ce skalde yatgeyr que la souffrance a fait poète, ces femmes si douces, Marguerite et Ragnhild, et surtout ce roi Hakon et le jarl Skule, se gravent à jamais dans l'imagination. Si nous n'avions pour but, moins de faire l'apothéose du poète, que d'expliquer son œuvre et de la rattacher au milieu et à l'individu qui l'a produite, nous dirions et nous prouverions, faits et citations à l'appui, que ces *Prétendants au trône* sont le drame historique le plus concentré et le plus parfait au point de vue esthétique qui ait paru depuis Shakespeare.

Nous ne pouvons ici que le signaler (1).

Cette première période est celle des drames romantiques. Le poète, sauf dans les *Prétendants à la Couronne*, qui d'ailleurs, par la date, empiète déjà sur la seconde époque (1864), n'y est pas encore tout à fait lui-même ; il s'inspire encore de ses devanciers. Ce ne sont encore que des escarmouches, des combats d'avant-garde, prélude d'une guerre plus acharnée.

(1) A propos de ce drame, *Strodtmann* écrivait déjà en 1872, quand le nom d'Ibsen n'avait pas encore dépassé les frontières de la Norvège : « Même au point de vue strictement esthétique, le drame d'Ibsen est de loin l'œuvre la plus remarquable qui ait paru sur la scène, non seulement en Norvège, mais dans la littérature européenne depuis les temps de Shakespeare. »

(Strodtmann. *Das geistige Leben in Dänmark*, p. 214.)

§ 2.

Les poèmes dramatiques.

Cette guerre à la société, guerre ouverte et non plus cachée, sous le couvert de personnages historiques, fut déclarée en 1866. La déclaration de guerre, datée de la Ville Eternelle, s'appelait *Brand* et *Peer Gynt*.

Ces deux drames lyriques sont le chef-d'œuvre poétique d'Ibsen. Avec leur Prologue (*la Comédie de l'Amour*) ils forment une gigantesque trilogie de plus de 800 pages. Certes, il est difficile de préjuger le verdict de la postérité ; mais, ou nous nous trompons fort, ou cette déclaration de guerre sera, pour les Scandinaves de l'avenir, aussi mémorable que le fut pour les Germains cette autre guerre déclarée en cette même année 1866 : pour tout dire, 1866 sera pour eux non pas l'année de Sadowa, mais l'année de Brand et de Peer Gynt.

Qu'est-ce que Brand ? C'est l'homme idéal d'Ibsen que déjà il y quelque deux mille ans Diogène cherchait, mais en vain, avec sa lanterne et qu'Ibsen a trouvé... dans ses rêves.

Pauvre pasteur luthérien des montagnes, Brand a tout abandonné pour suivre cet idéal. Tout le poème n'est que la douloureuse histoire de son long martyre ; c'est la tragédie du renoncement et du sacrifice.

Dès le début du drame, nous le voyons dans une frêle embarcation sur le Fjord soulevé par une furieuse tempête allant porter les secours de son ministère à un agonisant.

Personne n'a osé le suivre dans le danger ; seule une jeune fille, Agnès, qui se sent prise d'enthousiasme pour lui, quitte son fiancé pour aider Brand à porter sa croix. Agnès devient sa femme et la naissance d'un enfant vient bénir leur

union. Mais l'enfant ne peut supporter l'âpre climat de Dofrines et le médecin prévient le père que l'enfant mourra infailliblement s'il ne va habiter aussitôt un climat plus clément. Brand ne peut ni ne veut quitter son poste et l'enfant se meurt sous les yeux du stoïcien protestant.

Mais ce n'est pas tout d'avoir sacrifié son enfant, il faut encore l'oublier, pour être tout entier à son Idéal. Brand boira donc le calice jusqu'à la lie. Mais comme la pauvre Agnès, ne pouvant pousser l'abnégation jusque là, pleure nuit et jour son enfant, puis étreint sur son cœur les vêtements du petit ange, Brand, dans une scène sublime, lui ordonne de renoncer à ce souvenir adoré. La mère obéit, mais succombe bientôt et s'en va rejoindre l'enfant qu'elle a perdu; car, dit-elle, « il faut mourir quand par le sacrifice suprême *on a vu Dieu face à face* » (1).

Désormais Brand continuera seul « *de voir son Dieu face à face* ». Il n'est pas encore au bout de son martyre. Sa mère, une vieille avare, le fait appeler à son lit de mort; mais comme elle ne veut pas renoncer au veau d'or, Brand refuse de lui donner les derniers sacrements et de lui fermer les yeux. Il ne gardera pas le trésor qu'elle lui laisse en héritage; il l'emploie à bâtir une église (entendons par là le temple mystique de l'Idéal). Mais ce n'est pas tout. Après avoir sacrifié son enfant, sa femme, sa mère, Brand renoncera encore à son église. Son chef, un orthodoxe étroit, lui ordonne la conciliation et le compromis. Brand proteste, refuse et abandonne *une religion* qui n'est pas *sa religion*, *un Dieu*, qui n'est pas *son Dieu*.

(1) Chose remarquable, de même qu'Ibsen est presque Carlyle, de même l'histoire de cette touchante Agnès fut presque l'histoire de cette héroïque Jane Welsh, la femme de Carlyle, dont la vie ne fut qu'une longue souffrance.
cf. Froude. *Life of Carlyle*, t. II et III.

Donc, devoirs de prêtre, d'époux, de fils, jouissance de père ne sont rien à côté des devoirs augustes d'Homme. Instinct de la vie, attachement à son église, amour maternel, amour filial, rien ne compte pour cet Homme de l'Idéal, si ce n'est l'Idéal lui-même. Pas de compromis, pas de juste milieu ! *Tout ou rien*, voilà sa maxime ! *Excelsior*, toujours plus haut ! voilà sa devise ! et c'est avec ce cri sur les lèvres qu'il meurt enseveli sous une avalanche.

Toujours plus haut ! fort bien ! mais Brand va si haut et si loin que nous ne parvenons plus à le suivre. Dans ces hautes régions, l'atmosphère est tellement raréfiée que nous n'y pouvons plus respirer. Le vertige nous prend, la tête nous tourne et nous perdons le héros de vue dans les vagues brouillards de la montagne bien avant que l'avalanche vienne mettre fin à son douloureux sacrifice.

Que le lecteur, d'après cette faible esquisse, essaie de se représenter ce long poème de 300 pages avec son vers énergique, prégnant, chargé et même surchargé de pensées joignant la philosophie la plus abstraite à la tragédie la plus sublime, que dis-je! accumulant tous les sublimes de la poésie! sublime d'indignation, d'ironie, de tendresse; qu'il s'imagine en outre la scène où se déroule le sombre drame! neiges éternelles, précipices géants, Fjords soulevés par la tempête, et il n'aura encore qu'une idée affaiblie de cette œuvre unique peut-être en son genre dans l'histoire littéraire.

Il y en a cependant une à laquelle on pourrait la comparer avec quelque profit. Brand est la *Divine comédie du Puritanisme* et offre avec l'œuvre de Dante le plus frappant parallélisme, à côté de différences non moins frappantes.

Car, d'une part, comme le Puritanisme d'Ibsen n'a pas d'Enfer, le poème du Dante puritain ne commence qu'au pied de la montagne du Purgatoire au sortir de l'entonnoir

infernal ; d'autre part, comme il n'a pas de ciel, il s'arrête avant d'être arrivé aux sommets célestes et meurt dans les brumeuses hauteurs de l'Idéal ([1]). De plus, le pélerinage de Dante a une fin heureuse : la béatitude ; voilà pourquoi son poème est une *divine comédie* ; le pélerinage de Brand nous laisse à peine entrevoir cette fin, il consiste tout entier dans le martyre ; voilà pourquoi Brand est une *divine tragédie*. Dante a la foi, Brand a le doute ; il se demande même s'il est encore chrétien ; au fond il ne l'est plus, il n'obéit pas à Dieu, il n'obéit qu'à *son Dieu*, c'est-à-dire à un Impératif catégorique. En un mot, la Divine Comédie est un poème religieux ; notre Divine Tragédie est un poème philosophique. *C'est le monument poétique par excellence de l'Idéalisme* ([2]).

Mais autant l'idéal d'Ibsen est plus élevé, autant l'art de Dante est plus parfait. Le catholicisme, religion essentiellement tangible, a permis à Dante de donner à son poème une forme plastique ; le protestantisme idéaliste d'Ibsen n'a pu lui fournir qu'une forme abstraite et des contours vaguement définis ; en ce sens, Chateaubriand avait certainement raison d'appeler le catholicisme la religion artistique par excellence ([3]).

La comparaison que nous venons d'établir entre *Brand* et la *Divine comédie* ne repose pas sur une simple analogie de pensée. *L'allégorie* d'Ibsen s'est réellement présentée à son

([1]) On pourrait nous objecter le *Paradis perdu* du *puritain* Milton et le *Voyage du pélerin* du *puritain* Bunyan. Mais le puritanisme d'Ibsen est un puritanisme du 19e siècle, ou plutôt un *idéalisme philosophique*.

([2]) A défaut du texte norwégien original, on pourra lire *Brand* et *Peer Gynt* dans la belle traduction allemande de M. Passarge (Leipzig. Reclam) qui est un véritable tour de force.

([3]) Si la littérature scandinave était plus familière à nos lecteurs, nous pourrions expliquer ce poème si étrange pour une intelligence latine par le *milieu* qui l'a produit. *Brand* n'est pas une œuvre tout à fait isolée dans la littérature danoise et norwégienne. Il procède directement et *inconsciemment*

imagination comme l'ascension douloureuse d'une montagne mystique. Et la preuve nous la puisons dans l'œuvre même du poète.

Il y a dans le recueil de ses poésies lyriques une pièce étrange datant de 1859 (Brand est de 1866), et qui est certainement la première forme de son Brand, le premier moule dans lequel Ibsen a coulé son allégorie. Cette pièce intitulée *Sur les Hauteurs* (Par Vidderne), et qui a une certaine analogie avec *l'Excelsior* de Longfellow, nous montre aussi un habitant de la vallée gravissant péniblement les hauteurs des Dofrines. Lui aussi abandonne mère et fiancée; il résiste aux séductions qui voudraient le ramener dans la vallée, comme Brand il est le martyre de l'Idéal.

Et voyez comme à travers les âges et dans les milieux les plus différents le symbolisme poétique reste au fond le même, puisque chez Ibsen le procédé est identique à celui de Dante, que, probablement, il n'a jamais lu. De même que Dante au début de *la Divine Comédie*, égaré dans la forêt obscure de la vie, rencontre successivement trois bêtes fauves, la panthère, la lionne et la louve, symboles de la luxure, de l'ambition et de l'avarice, de même Brand rencontre tour à tour au pied de la montagne, un père qui n'ose exposer sa vie pour son enfant, une jeune fille en démence et enfin un couple d'amoureux pour qui la vie n'est qu'un jeu : symboles de la lâcheté (*Feigsinn*), de la folie (*Wahnsinn*) et de la légèreté (*Leichtsinn*), les trois vices capitaux aux-

de la philosophie de Kjerkegaard, le plus grand penseur du Nord ; bien que Ibsen, *qui a d'ailleurs fort peu lu*, prétende n'avoir pas connu Kjerkegaard quand il composait *Brand*. Cf. les études de Brandes.

Brand est encore de la même famille que l'*Adam Homo* de *Paludan-Müller*, cette colossale épopée pessimiste dont un philosophe allemand a pu dire que l'étude seule en dédommageait amplement le lecteur de la peine d'apprendre le danois.

quels Brand fera la guerre. La seule différence c'est que Dante individualise des symboles et qu'Ibsen symbolise des individus : l'un est plus concret et plus artiste, l'autre est plus abstrait et plus philosophe.

Quoi que l'on pense de cet art et de cet Idéal trop abstrait, on conviendra cependant que nous voilà bien loin de la poésie pourrie et dégoûtante (*putrid and ugly poetry*) que les critiques de l'*Academy* et de la *Quarterly Review* s'acharnent à voir dans Ibsen (cf. Academy, Mars 21 1891) à moins qu'ils ne veuillent dire que son *immoralité* consiste dans un *excès de moralité*. Or sans aucun doute Ibsen est par trop moral et surtout trop moraliste. Il exige trop de notre pauvre humanité. Cette morale qui est sienne ne se trouve que dans la philosophie de Kant : c'est le puritanisme avec son inflexible rigorisme.

Remarquons ici en passant la fortune immense qu'a eue en ce siècle l'idéalisme philosophique chez les peuples du Nord. Après 1830, à la suite des excès de l'idéalisme hégélien, on crut un moment que cette philosophie avait vécu. Elle n'avait fait qu'émigrer au Nord. Avant 1840, elle avait envahi l'Angleterre avec *Coleridge* et *Carlyle* (1), le Danemark avec *Kjerkegaard*, enfin l'Amérique avec *Emerson*. Aujourd'hui encore elle règne sans conteste sur le Nouveau-Monde, dont elle est devenue la religion, sous le nom de *Transcendentalisme* (2).

Peer Gynt (1867) est le pendant de *Brand*; c'est le revers de la médaille. *Brand* nous a montré l'homme tel qu'il

(1) Cf. Taine. ***De l'Idéalisme anglais*** et Ce Goblet d'Alviella. ***Les idées religieuses aux Etats-Unis.***

(2) Notons ici une singulière caractéristique de Peer Gynt par M. Léo Quesnel (*Revue Suisse*, 1890). Pour lui, Peer Gynt est « un bandit qui court le monde, c'est un paysan norwégien sauvage, velu, barbu, sans foi ni loi. »

devrait être, *Peer Gynt* nous montre l'homme tel qu'il est. Mais comme Ibsen a toujours plus ou moins en vue un homme déterminé, l'homme de son pays, Peer Gynt pourrait bien être la parodie du caractère norvégien, tel que des siècles de romantisme l'ont formé et déformé. Ibsen s'est-il dit que son Brand était trop idéaliste, qu'il nous demandait des sacrifices au-dessus de nos forces ? Dans tous les cas, de Brand à Gynt la différence est grande. Peer Gynt n'est pas cependant l'opposé de Brand, il n'en est que la caricature. Il flotte entre Hamlet et Don Quichotte. Il est tragique comme l'un, comique comme l'autre, c'est-à-dire il est *tragi-comique*. De même que le prince danois est la victime de la réflexion qui tue l'action, Peer Gynt est la victime de l'imagination qui tue la volonté. Comme l'illustre Chevalier de la Manche, il prend ses hallucinations pour des réalités, mais sans avoir comme lui le courage de s'attaquer à ses réalités.

Nous venons de dire que Peer Gynt, c'est l'homme tel qu'il est. Nous nous trompons, Peer n'est *rien*, il aspire à être *tout*. Malheureusement si son imagination le transporte au ciel, sa volonté flasque le retient sur la terre et toute la vie du pauvre Peer se passe à loucher d'un œil vers le ciel, de l'autre vers la terre. Triste loucheur ! si au moins il avait été méchant jusqu'au bout, Ibsen eût pu le mettre en enfer où il aurait eu son empire tant rêvé ; le lecteur pourrait alors l'admirer comme il admire le Lucifer de Vondel et le Satan de Milton.

Donc, notre Peer a toujours les mots d'idéal à la bouche, mais ce n'est que pour le trahir. Il se bâtit des châteaux en l'air, il est enchanteur, il est roi, il est empereur. Il se couche dans l'herbe à regarder les nuages et le voilà qui prend les nuages pour des géants chevauchant sur des hippogriffes ! Il abat un arbre et le voilà qui prend l'arbre pour un

chevalier cuirassé ! Il voit une maritorne et la métamorphose en princesse ! Il fraie avec les sylphides, avec les trolls et les elfes. Un jour, il a eu un fils naturel de la fille du roi des gnomes. Avec cela il est menteur en diable ; mais en forgeant ses mensonges, il les raconte si admirablement qu'il finit par en être dupe lui-même.

Aussi bien Peer Gynt est tout le premier victime de son imagination déréglée ; voilà pourquoi il nous est au fond sympathique. Du moins il l'est jusqu'au 4e acte. A partir de là, il tombe singulièrement dans notre sympathie. Son caractère se transforme ; en vieillissant, il perd de plus en plus ses qualités aimables et *humaines* pour ne garder que ses défauts. Quand il veut agir, le terrain moral se dérobe sous lui ; il devient un affreux *philistin*. Pour réaliser son empire imaginaire, il fait le trafic des nègres. Il acquiert par là une fortune colossale, mais ce n'est que pour la perdre aussitôt. N'importe, il n'oublie pas pour cela son empire. Dans le Sahara, il se fait passer pour prophète et, nouveau Mahomet, il se laisse servir par une charmante houri. Ensuite il s'en va en Egypte résoudre l'énigme du Sphinx, puis écouter le chant mystérieux que la statue de Memnon fait entendre au lever du soleil. Son empire lui échappe toujours. Il fait naufrage sur les côtes de Norwège et s'en revient enfin échouer dans sa patrie, vieux, et fatigué de ses illusions, mais non encore de la vie. Cette vie, il faut cependant qu'il la quitte. Le diable est là pour la prendre ; mais n'ayant fait ni assez de bien pour monter au ciel, ni assez de mal pour descendre en enfer, Peer est condamné à être fondu dans un creuset, sauf à prouver qu'il est l'auteur d'un crime digne d'enfer. Voilà le pauvre Gynt à la recherche d'un gros péché; car bien qu'ayant toujours louché entre ciel et terre, il ne veut pas cependant être fondu et coulé comme un vil métal.

Il cherche donc son péché, mais en vain. A force d'avoir été gnome, enchanteur, marchand d'esclaves, empereur, Peer Gynt a cessé d'être *lui-même*, il a perdu la notion de son identité. Qui la lui rendra? Cette identité, il la retrouve dans l'amour de Solveig, sa bien-aimée d'antan, maintenant une petite vieille et qui, depuis trente ans, attend son fiancé. Le poème se termine sur le chant de Solveig qui endort peu à peu dans la mort les fatigues et les souffrances de Peer Gynt.

Les critiques danois et allemands s'accordent généralement à voir, dans Peer Gynt, la personnification du caractère norwégien, c'est-à-dire de la « *Norwège conteuse* » (1).

La Norwège et le Danemark sont, en effet, la terre classique du conte et du mythe. C'est le pays des Sagas, des Eddas et des Contes de grand'mère; c'est la patrie d'Andersen, de Bjoernsen et d'Asbjoernsen. Nulle part ailleurs, pas même peut-être dans l'Inde, il n'y a eu une efflorescence aussi riche du mythe sous toutes ses formes. Il y a là une mine inépuisable pour le folklore. Aucun peuple n'a su donner si bien un corps aux créations de son imagination déréglée. Malheureusement, par là, il a perdu le terrain de la réalité et aux heures d'épreuve et d'action décisive, il a endormi ses soucis en se narrant des histoires.

C'est ainsi que la vieille mère Aase apaisait les souffrances de son Peer en lui contant des légendes.

« Il est bien trop pénible de lutter avec le Destin. On ne songe qu'à secouer les soucis, à s'arracher aux pensées qui rongent le cœur torturé. *L'un* s'étourdit par la boisson, *l'autre*, par le mensonge. Quant à nous, nous nous racontions des légendes et des histoires de princes et d'enchanteurs et

(1) Cf. Passarge. *H. Ibsen*, p. 190, 191. Voir aussi la préface de sa traduction.

de fiancées enlevées. Mais qui eût pu croire que Peer irait prendre tout cela pour des réalités (1) ? »

C'est ainsi que la Norwège et toute la Scandinavie, se contentant de *chanter* les héros du passé, se sont dispensées d'*agir* comme eux. Le romantisme, pendant cinquante ans, n'a pas fait autre chose ; à force de célébrer les Wikings, les Berserkirs, de se réfugier dans le Moyen âge, il a perdu pied dans le temps présent. C'est cette fantaisie, cette fureur d'imagination qui, jusqu'ici, a perdu la Norwège ; c'est aussi le romantisme donquichottesque qui, bien plus que toute autre cause sociale ou religieuse, a perdu l'Espagne. Elle a voulu perpétuer la chevalerie quand le temps de l'idéal chevaleresque était depuis longtemps passé.

Peer Gynt est le Don Quichotte du Nord. Dans cette œuvre encore bien supérieure à Brand au point de vue de l'art, Ibsen a fait le même miracle que Cervantes. Tous deux, ils ont fait de l'*homœopathie littéraire*: ils ont voulu guérir le semblable par le semblable: Similia similibus. Et l'étonnant, c'est que cette homœopathie leur a réussi. L'un, pour tuer le Roman de Chevalerie, a créé le plus stupéfiant roman de chevalerie qui fût jamais; l'autre, pour montrer les dangers d'une imagination déréglée, a déployé l'imagination la plus riche et la plus délicieuse et, trois cents ans après Shakespeare, Ibsen a trouvé assez de génie et de fantaisie pour dépasser Ariel et Caliban, Titania et Obéron.

(1) Voici le passage dans la traduction allemande de L. Passarge :

« Mit dem Schicksal zü ringen ist gar zü vermessen,
Man sinnt nür die Sorgen ab zü schülteln
Und von den Gedanken sich zü befrein.
Die an dem gequälten Herzen rütteln.
Der eine *betaübt sich mit Branntewein.*
Der andre lügt. Wir erzählten uns Märchen.
Von Prinzen und Zauberern.... » etc., p. 36.

Mais voici l'étrange et l'incompréhensible. Ce poète qui a gravi si péniblement les hauteurs de la poésie, qui manie les vers avec une maîtrise incomparable, qui a fait produire à la langue poétique du Nord des effets inconnus jusque-là, le voilà qui, tout à coup, abandonne ce terrain si laborieusement et si glorieusement conquis, comme s'il lui importait davantage de faire la conquête que de la conserver. La vérité qu'il a exigée partout dans le fond de son œuvre, il la veut mettre aussi dans la forme. Si nous voulons réformer la société, pourquoi ne pas la dépeindre telle qu'elle est ? Et par une bizarre transformation, l'idéalisme d'Ibsen se revêt des formes du réalisme.

Tâchons de suivre un instant l'inflexible logique du poète infidèle à sa Muse. Il n'y a plus de Wikings. Pourquoi donc les aller déterrer dans la légende ? — On ne parle pas en vers dans la vie ordinaire. Pourquoi donc parler la langue des dieux ? — Dans le conflit des passions, on ne fait pas des tirades alambiquées et on ne pense pas tout haut en longs monologues.

Pourquoi donc employer tous ces procédés démodés ? Désormais, banni le héros, banni le vers, banni le monologue ! ! [1]

C'est ainsi que, de conséquence en conséquence, Ibsen est arrivé à créer la comédie sociale, dans la forme qui lui est propre et personnelle. Idéaliste par la pensée et les tendances, réaliste et même ultra-réaliste par la forme, un dialogue serré, nerveux, intensif comme la vie moderne, une langue précise jusqu'à l'obscurité et qui fera le désespoir des commentateurs à venir, un *style impressionniste et*

(1) Par un tour de force sans exemple jusqu'ici dans l'histoire du Théâtre, Ibsen, dans ses dix comédies sociales, est parvenu à ne pas mettre *un seul monologue*.

symbolique, un petit nombre de personnages rappelant la simplicité de la tragédie antique, enfin un petit nombre d'éléments produisant les combinaisons les plus complexes, telle est dans ses traits les plus caractéristiques la Comédie sociale d'Ibsen.

Dans une très intéressante lettre au critique anglais E. Gosse [1], le grand dramaturge donne les motifs suivants de cette *évolution*, qui est presque une *révolution*.

« Il y a un point sur lequel je ne suis pas d'accord avec vous. Vous êtes d'avis que mon nouveau drame devrait être écrit en vers. Or ici je suis tout simplement en contradiction avec vous ; dans ma nouvelle pièce (Samfundets Stötter, *Les piliers de la société*), j'ai suivi de plus près la réalité. *L'illusion que je veux produire est celle de la vérité même.* Je veux donner au lecteur l'impression que ce qu'il lit se passe vraiment sous ses yeux. Employer le vers, ce serait mettre à néant mes propres intentions. Nous ne sommes plus au temps de Shakespeare et les sculpteurs commencent à se demander si la statuaire ne devrait pas employer les couleurs de la vie. On pourrait dire beaucoup, pour et contre. *Moi-même, je ne voudrais pas voir peinte la Vénus de Milo, mais je préfère voir une tête de nègre, sculptée en marbre noir plutôt qu'en marbre blanc.* En somme, mon sentiment est que la forme littéraire doit être en relation avec le degré d'idéalité répandue sur la représentation.

« Or mon nouveau drame n'est pas une tragédie dans l'antique acception du mot, ce que j'ai voulu y dépeindre, ce sont des êtres humains et c'est précisément pour cette raison que je ne leur ai pas permis de parler la langue des Dieux. »

On pourrait se demander ici : cette révolution, si radicale

[1] E. Gosse. *Northern Studies*, 1890, p. 90.

dans la forme, ne correspond-elle pas à une révolution dans les idées ? Dès lors que devient cette évolution si pompeusement avancée par nous au début de ce chapitre ? M. E. Gosse, dans ses remarquables études sur les littératures du Nord, pense que *révolution il y a*. Nous nous permettrons d'être d'un avis contraire. Ibsen est toujours resté lui-même, il y a eu tout au plus chez lui une crise, une recrudescence de pessimisme, et le poète, au lieu de peindre les sublimes hauteurs de l'Idéal, s'est attaqué aux bassesses de la réalité. Les moyens sont différents, le but est le même. Pour inspirer l'amour de la vertu, les Spartiates ne montraient-ils pas à la jeunesse le tableau, tantôt d'éphèbes vertueux, tantôt d'Ilotes en ivresse ? Et, dans les deux cas, la fin n'était-elle pas identique ?

C'est ainsi que désormais nous verrons le poète idéaliste de Brand et de Peer Gynt fustiger la société existante, au nom de la société qu'il voudrait voir exister. Toutes les comédies sociales n'ont pas d'autre caractère ni d'autre but.

§ 3.

Les Comédies sociales.

Le célèbre anarchiste russe, prince Kropotkine, dans un article récent de la « *Nineteenth Century* », caractérise à peu près comme suit la Société moderne. « Nos principes de morale proclament : « *Tu aimeras ton prochain comme toi-même.* » Mais qu'un enfant suive cette maxime et ôte sa veste pour la donner à un pauvre tremblotant de froid, sa mère lui dira en grondant qu'il ne devait pas prendre la morale à la lettre, que, d'ailleurs, s'il voulait même le faire, il en arriverait à aller nu-pieds sans alléger la misère qui l'entoure. La morale est bonne à prêcher, mais non à pratiquer. Nos prêtres disent encore : « *Celui qui travaille prie*

Dieu » ; mais chacun ne cherche qu'à faire travailler autrui à sa place. — « *Tu ne mentiras point* », mais notre religion, notre politique ne sont que mensonge. — « *Tu ne voleras pas.* » Mais la spéculation et la finance ne sont que vols.

« C'est ainsi que nous nous habituons, dès notre enfance, à vivre dans cette morale à double entente qui n'est qu'hypocrisie, et pis encore, à la défendre par le sophisme. Dans cette condition, la société ne peut continuer de vivre. Il faut qu'elle soit modifiée de fond en comble. Tout ou rien ! Il la faut ou réformer ou l'anéantir (1). »

Ces paroles qui nous avaient déjà frappé dans la bouche de *Catilina* et de *Brand* pourraient être inscrites sur le fronton du théâtre d'Ibsen. Le désaccord entre la théorie et la pratique, entre la foi et l'être, est pour lui un sujet intarissable de polémique. Et ne nous étonnons pas trop de voir un conservateur comme lui dans une communauté d'idées aussi complète avec un anarchiste. Au fond, Ibsen est plus anarchiste qu'il n'y paraît et ses compatriotes, après la publication des *Revenants*, voyaient parfaitement juste quand ils l'appelaient un nihiliste.

Certes en politique,il rejettera comme le doctrinaire le plus convaincu toute révolution spéciale, tout socialisme d'Etat. : ce ne sont là que « *Reliefs du festin révolutionnaire* de 1789 ». En revauche, il est d'autant plus radical en morale. Il veut un bouleversement intérieur ; il ne reconnaît d'autorité sacrée que celle de la conscience individuelle. Malheureusement, dans son idéalisme, il ne veut pas voir les conséquences pratiques immédiates ou médiates qu'entraînerait sa doctrine une fois passée dans les faits. Il ne veut pas voir qu'une révolution morale aussi radicale se traduit infailliblement par une révolution politique et sociale et que

(1) Cité par H. Jaeger : *Ibsen.*

cet affranchissement de la conscience vis-à-vis des conventions sociales mine les fondements mêmes de la société. Aussi bien lorsqu'en 1871 la Commune de Paris vint donner un commencement de réalisation à ses idées favorites, ce lui fut un désenchantement amer [1].

Il serait bien intéressant de comparer les Comédies sociales d'Emile Augier à celles d'Ibsen. Le poète français se place au point de vue du *sens commun* ; il se dit avec Nicole que ce sens commun est la chose au monde la moins commune; il étudie les conséquences qu'entraîne dans la société sa violation; puis, au nom de *certain idéal bourgeois et utilitaire*, il attaque quelques travers sociaux extérieurs, très frappants, aisément saisissables par ce sens commun ; par exemple le despotisme de l'argent (*Me Guérin*, *Un beau Mariage*), surtout l'adultère et les amours de courtisane (*Gabrielle*, l'*Aventurière*, le *Mariage d'Olympe*, la *Contagion*) ou encore l'intrusion de la finance dans le journalisme (*Les Effrontés*) et de la religion dans la politique (*le fils de Giboyer*). En un mot, les pièces d'Augier sont des comédies de mœurs plutôt que de caractère [2].

Celles d'Ibsen sont tout le contraire. Elles sont avant tout des comédies de caractère. Il se place au point de vue exclusif du moraliste, il va chercher le vice dans les replis

[1] « Je ne puis pardonner au communards, écrit-il en mai 1874, de m'avoir gâté ma superbe théorie sur l'Etat ou plutôt sur la suppression de l'Etat. Voilà maintenant cette idée discréditée pour longtemps, et je ne puis même plus en conscience la défendre dans mes vers. Et cependant il y a en elle un fond de vérité et un jour arrivera où elle sera réalisée sans caricature aucune »

[2] Cf. Le beau livre de M. Parigot (*Classiques populaires* : E. Augier) : « Les travers et les ridicules sont aujourd'hui l'expression du milieu social plutôt que des individus. Voilà pourquoi E. Augier a écrit plutôt des Comédies de Mœurs que de caractère », page 110.

Cela est certainement vrai pour les Races latines, cela ne l'est pas encore tout à fait pour les Races du Nord.

de la conscience. Il part à priori de la volonté individuelle qu'il veut émanciper, puis au nom d'un *idéal de vérité absolu*, il fustige les compromis et le mensonge dans toutes leurs manifestations.

Aussi bien, Ibsen n'est pas un poète comique; ses comédies sociales pourraient tout aussi justement s'appeler Drames sociaux ou tragédies de famille (*bürgerliches Trauerspiel*). Et quand, à de rares intervalles, il veut faire rire le lecteur, son rire est généralement plus amer que les larmes. C'est le rire de Swift ou l'ironie tragique des clowns de Shakespeare. Quand il attaque, ce ne sont pas des piqûres d'épingle, ce sont des coups de massue : « il a le sang monté » *His blood is up*, dirait un Anglais. Quand on est indigné, on ne rit pas, on ricane.

On pourrait d'ailleurs voir dans ce défaut de « Vis Comica » un trait commun à tous les Germains (¹). Le Germain n'a pas le rire facile. L'habitude de la réflexion prolongée, la concentration de caractère lui ont enlevé cette promptitude d'esprit qui fait le poète comique, la saillie, la répartie vives qui font l'orateur ou le causeur. Les Allemands n'ont de railleurs que dans Börne et Heine ; or, l'un est plus sémite que Germain et l'autre encore plus parisien que sémite. Les Danois, bien que le plus spirituel et le plus français des peuples du Nord, n'ont d'autres grands comiques que Holberg et Heiberg ; or, le premier s'inspire de Molière, le second de Voltaire.

Quant à Ibsen, il ne s'inspire que de son génie et de celui de sa race. Voilà pourquoi, à défaut de ce rire aristopha-

(¹) C'est ce qui explique peut-être l'acharnement envieux du Germain Schlegel contre le français Molière.

Cf. *le Juif Börne* : Aus Meinem Tagebuche et ses Lettres de Paris : voir aussi Schlegel : *Dramatische Kunst*, t. II.

nesque et gaulois, et bien qu'il soit un maître incomparable dans le dialogue, il peut être regardé comme le représentant le plus caractéristique du véritable esprit du Nord.

Nous n'avons pas la prétention, dans le cadre restreint de cette étude, de donner une analyse et une interprétation complète de chacune des neuf pièces qui ont pour objet la réforme de la Société. Pour cela il nous faudrait un gros livre et nous disposons à peine de quelques pages.

Au surplus, les dernières œuvres d'Ibsen sont encore trop près de nous pour en permettre une vue perspective. Force nous est donc de nous borner à dégager de chacune d'elles l'idée dominante et de suivre cette idée dans son développement logique.

Dès 1869, Ibsen avait débuté dans la comédie par son *Union de la Jeunesse*. Mais cette pièce elle-même avait ses racines dans une œuvre antérieure : *La Comédie de l'Amour*, satire sanglante du mariage. Nous ne pouvons assez insister sur cet enchaînement, ce lien qui existe entre toutes les Comédies sociales ; elles forment un tissu compact où chaque pièce, chaque fil s'enchevêtre dans l'ensemble du dessin : *Chaque drame présente une situation, un personnage, souvent seulement quelques lignes, qui sont l'embryon d'un drame postérieur.*

Dans l'*Union de la Jeunesse*, le conflit, à peine indiqué entre Erik et Selma, deviendra le conflit entre Nora et Helmer ; le pauvre Docteur Rank (*Nora*) dont la moelle épinière expie les joyeux jours de lieutenance de son père, deviendra Oswald Alving, qui, lui aussi, expie les débauches de son père; *Nora* elle-même est Mme Alving plus jeune de 20 ans ; l'idéalisme de Gregor Werle (*Le Canard Sauvage*) n'est que la caricature de l'idéalisme du Dr Stockmann (*L'ennemi de la Société*), etc.....

Le héros de l'*Union de la Jeunesse*, l'avocat Stensgaard,

est un politicien ambitieux, coureur de fortune et de dot. Il n'a pas de principes arrêtés, trouvant que c'est là un bagage fort inutile et fort incommode quand on veut aller vite et loin. Il change donc d'opinions au hasard des événements et des intérêts du jour, démocrate quand il courtise la fille d'un riche parvenu, aristocrate quand il a en vue la fille d'un chambellan.

D'ailleurs d'une audace et d'une vanité inconcevables, il s'engoue, il s'infatue, il se « *gobe* » lui-même, il est entraîné par ses propres paroles. Sa phrase le domine. Malheureusement, pour avoir couru trois lièvres à la fois, il n'en attrape aucun et revient bredouille de la chasse.

Cette comédie, très gaie et très spirituelle, rappelle quelque peu les *Effrontés* d'Emile Augier. Elle est isolée dans le théâtre d'Ibsen. Il ne retrouvera plus jamais ce rire franc que l'indignation ne tardera pas à étouffer.

L'*Union de la Jeunesse* est d'ailleurs moins une comédie de caractère qu'une comédie d'intrigue. L'action repose sur des quiproquos et des méprises. Stensgaard lui-même n'est pas un caractère, c'est un intrigant qui a précisément pour caractère de ne pas en avoir.

La seconde pièce : les *Piliers de la Société* (1877), est séparée de la première par un intervalle de huit ans. Aussi de l'une à l'autre, la distance est grande. C'est une attaque indignée contre la morale bourgeoise. Le consul Bernick, armateur et grand financier, le digne représentant de cette morale, passe pour être un modèle de désintéressement et de vertu; mais il s'en faut qu'il le soit. Cet homme si désintéressé, qui pour ses œuvres de charité et de philanthropie a mérité de devenir le premier citoyen de sa ville natale et le « *pilier fondamental de la société* », se trouve être un monstre d'égoïsme ; cet homme si vertueux se trouve avoir commis dans sa jeunesse un esclandre avec une ac-

trice, dont il a eu une fille. Sa fortune, ses entreprises financières ne s'appuient que sur le mensonge ; elles reposent uniquement sur la confiance de ses concitoyens, laquelle à son tour ne repose que sur sa réputation usurpée d'honnêteté et de vertu. Bernick a pu autrefois rejeter la faute sur des parents complaisants qu'il a expédiés en Amérique; puis, pour remettre à flot les affaires de sa maison, il a fait « un beau mariage ». Malheureusement, à l'apogée même de sa prospérité, ses parents reviennent soudain du Nouveau-Monde, alors qu'il les croyait déjà dans l'autre monde, et, las d'être les boucs émissaires des péchés d'autrui, ils veulent reprendre leur rang dans la société. Voilà donc de nouveau compromise cette brillante fortune de Bernick, chef-d'œuvre d'égoïsme et d'hypocrisie. Il parvient cependant à amadouer ses parents, il les fait même consentir à anéantir les preuves de sa faute.

Or ici vient le trait essentiellement « *ibsénite* », le miracle de la volonté libre. Sous l'effet des menaces et des dangers, la conscience de Bernick s'est réveillée, il ne veut plus d'une réputation usurpée, il se sent enfin affranchi et ne profite de sa liberté que pour.... *confesser publiquement ses fautes et ses vices* (¹). Morale de la pièce : « *La Liberté et la Vérité sont les seuls Piliers de la Société.* »

Il semble assez probable que l'*Union de la jeunesse* a inspiré la superbe comédie de Björnson : *la Faillite*, laquelle à son tour a réagi sur les *Soutiens de la société*. Cette action et cette réaction d'Ibsen sur Björnson et de Björnson sur Ibsen, on peut la suivre à travers toute la carrière des deux poètes (²). Jamais rivalité ne fut plus féconde

(¹) Voir la même situation, mais plus dramatique, dans la scène finale de la *Puissance des Ténèbres* de Tolstoï.

(²) Dans un ouvrage en préparation sur les *Grands Maîtres de la littérature scandinave contemporaine* nous mettons en lumière cette influence réciproque

pour la littérature; Ibsen lui-même ne fût certes pas devenu ce qu'il est, sans son grand émule, dont la gloire a été pour lui un aiguillon incessant. Björnson est un de ces génies heureux, mais plus brillants que profonds, à qui tout sourit dès le début. Il s'est essayé avec un égal succès dans tous les genres, dans le conte de paysan, où il est resté sans égal, dans l'épopée, dans la poésie lyrique, dans le drame, dans la comédie, dans le journalisme, dans la politique et même dans la polémique religieuse. Ibsen, au contraire, n'a été que poète dramatique, et, dominant de sa personnalité tous les partis, il a été avant tout l'homme d'une idée.

La différence entre Björnson et Ibsen éclate déjà dans les deux pièces dont nous parlons. Dans la *Faillite* comme dans les *Piliers de la société*, les héros sont des financiers menacés d'une catastrophe et dont la fortune ne repose que sur le mensonge. Mais Björnson se propose simplement de nous faire l'histoire d'un homme qui fait banqueroute. Pour Ibsen, au contraire, le fait purement individuel ne sert que de prétexte pour faire son procès à la société. Bernick n'est pas qu'un banqueroutier, il est un *soutien de la société* et sa chute entraîne avec elle la ruine de l'édifice social (1).

Jusqu'ici la satire d'Ibsen ne s'est attaquée qu'à des travers généraux, à des vices universellement répandus. Dans les drames qui suivent, il s'en prend à une institution spéciale : le *mariage*. Jamais le problème du divorce n'a été aussi nettement posé sur la scène que dans *Nora* et les *Revenants*. Ni Stuart Mill (2), ni le socialiste Bebel (3), n'ont reven-

des deux génies rivaux. Le petit drame de Björnson : *Entre deux batailles* explique *Les Prétendants à la Couronne* d'Ibsen, et les comédies du premier : *Le nouveau système* et le *Gant* font mieux comprendre le *Canard sauvage* et *les Revenants* du second.

(1) cf. Brandes. *Det moderne Gjennembruds Maend.*

(2) *The subjection of woman.*

(3) *Die Frau und der Socialismus.*

diqué pour la femme avec une logique plus impitoyable, égalité de droits et de devoirs. Ce n'est pas qu'Ibsen aime le beau sexe, ni les bas-bleus ; au contraire, et c'est même chose étonnante, la place restreinte que dans son théâtre il a donnée à l'amour: s'il réclame l'émancipation de la femme, ce n'est pas qu'il soit poussé par un sentiment de galanterie, ni même de justice ; c'est par un sentiment de devoir, c'est au nom d'un *impératif catégorique ;* ce n'est pas pour que la femme puisse exercer ses droits, c'est pour qu'elle puisse remplir ses devoirs. C'est par ce point de vue surtout qu'Ibsen diffère d'A. Dumas fils ; c'est au nom de cet idéal que Nora, Rebecca, Mme Alving, Ellida, réclament leur liberté. Avant d'être mère, épouse, elles sont des êtres humains, c'est-à-dire des êtres libres et responsables. Quelle distance de Mme Caverlet à Nora !

Ne demandez pas non plus à Ibsen la peinture de l'adultère, ni surtout de ces idylles d'amour, ces conditions plus ou moins indispensables d'une bonne comédie française. Sous ce rapport encore, rien de plus instructif que de comparer Ibsen et Augier. Le comique français trouve le moyen de placer une idylle jusque dans ses comédies sociales, où il met aux prises la politique et la religion, la finance et le journalisme. Dans l'*Enfer* des luttes ardentes, il ne peut s'empêcher de placer une *Francesca de Rimini*. C'est Francine qui aime Louis, c'est Fernande qui aime Maximilien et tout est bien qui finit bien...... par un mariage sentimental qui contente à la fois les lecteurs et les lectrices.

Au contraire, Ibsen est tout ce qu'il y a de moins sentimental. D'ailleurs, avouons-le, il serait incapable de peindre les nuances infinies de l'amour. Au fond, il n'y a chez lui que deux femmes : l'une qui n'est que sacrifice et que tendresse (Marguerite, Ragnhild, etc.), l'autre qui n'aspire qu'à se révolter, à s'émanciper et qui brise tout ce qui lui résiste.

Nora est une charmante petite femme très gaie, très

bonne mais aussi très légère : une véritable tête de linotte. Elle croit sincèrement aimer son mari, qui croit sincèrement la payer de retour. Ce mari, l'avocat Helmer a toutes les qualités : il est intègre, travailleur et possède jusqu'à un haut degré le sentiment de l'honneur. Or, malgré toutes ces brillantes vertus qu'Ibsen accumule intentionnellement sur lui, Helmer n'est qu'un impardonnable égoïste, il a négligé l'éducation morale et intellectuelle de sa femme : Nora n'a été pour lui qu'une poupée, une linotte dont le chant vient égayer son travail et le distraire à ses moments perdus. La conséquence en est que Nora, dès qu'elle s'est trouvée en présence d'une situation grave, a senti le terrain moral se dérober sous elle, qu'elle a commis un faux le plus légèrement du monde et qu'elle a contrefait la signature de son père pour sauver son mari. Pendant des années elle a su cacher la vérité à Helmer et s'est mise courageusement au travail pour éteindre la dette. Malheureusement, le fatal secret finit par transpirer : Helmer apprend la vérité. Alors son sentiment d'honneur se révolte, il n'admet pas qu'une femme sacrifie son honneur pour son mari, ni un mari pour sa femme. Alors il accable sa femme de reproches et de menaces, lui, coupable par égoïsme, elle, qui n'est coupable que par amour.

Cependant l'orage domestique se calme aussitôt après. La créance est éteinte. L'honneur de Helmer est sauf et Nora peut redevenir pour lui la charmante poupée. Mais cette crise a dessillé ses yeux et produit dans son âme un changement radical. Elle voit que son mariage n'a été qu'un *jeu*, elle quittera cette *maison de poupée* (dette Dukkehjem, sous-titre de la pièce). Comment voudrait-elle et pourrait-elle faire l'éducation de ses enfants, elle qui n'a pas fait la sienne ? Elle aussi ne ferait de ses enfants que des poupées (¹).

(¹) M. Vanderkindere, l'éminent professeur de l'Université de Bruxelles, a le premier en Belgique fait connaître *Nora*.

Helmer proteste : « Comment voudrais-tu trahir tes devoirs les plus sacrés.

« NORA. Qu'est ce que tu appelles mes devoirs les plus sacrés?

« HELMER. Tu l'oses demander! Ne sont-ce pas tes devoirs envers ton époux et tes enfants?

« NORA. J'ai d'autres devoirs tout aussi sacrés.

« HELMER. Cela n'est pas. Et quels pourraient-ils être?

« NORA. *Mes devoirs envers moi-même.*

« HELMER. *Avant tout tu es épouse et mère.*

« NORA. C'est ce que je ne crois plus. *Avant tout je suis un être humain comme vous*, ou du moins je veux tâcher de le devenir. Je sais bien que la plupart des hommes vous donneront raison et que quelque chose de cela doit se trouver dans les livres. Mais je ne veux plus me contenter de ce que disent les hommes ni de ce qu'écrivent les livres. »

Voilà qui est catégorique : égalité absolue entre l'homme et la femme. Mais observons-le, ici encore la question est déplacée sur le terrain moral. Cette pauvre Nora ne demande pas de droits, c'est affaire de juriste ; elle ne veut que des devoirs, c'est affaire de conscience, de sa petite conscience à elle jusqu'ici tant négligée : que va-t-elle devenir seule et abandonnée alors qu'elle pourrait être très heureuse auprès de Helmer, si elle voulait se contenter des *droits* d'une ravissante poupée sans réclamer les *devoirs* d'un être humain, ce devoir terrible qui ne lui permet plus le bonheur et lui ordonne le divorce?

Tout beau! charmante Nora! entends-je déjà dire au lecteur. Divorcez tant qu'il vous plaira même au nom du devoir, soyez malheureuse puisqu'il vous convient. Mais du moins vos enfants!.. *Que deviendront vos enfants*?

A cette question Ibsen a répondu dans les *Revenants*. Il

s'est demandé ce qui serait arrivé si Nora était restée la femme de Helmer. Il a montré les conséquences terribles d'une union mal assortie. Mme Alving, c'est Nora plus âgée de vingt ans, c'est Nora qui, au lieu de divorcer aurait épousé un débauché de mari, le chambellan Alving. *Ce mari a d'ailleurs été lui-même une triste victime de la société*: au lieu d'un idéal, elle ne lui a offert qu'un emploi; au lieu d'un travail, des occupations; des compagnons de plaisir au lieu d'amis, des amusements au lieu d'une joie ennoblissante et ces amusements ont dégénéré et devaient dégénérer en débauches. Mme Alving a voulu le quitter; elle s'est jetée dans les bras du pasteur Manders, qui l'avait recherchée autrefois, et lui a offert sa main. Manders par scrupule de conscience, l'a repoussée et l'a ramenée au foyer conjugal. Alors, pendant vingt ans, Mme Alving n'a plus cherché qu'à sauver les apparences, à cacher les débauches de son mari et à vivre pour l'éducation de son enfant. Pendant vingt ans, heureuse aux yeux du monde, elle a été la plus malheureuse des femmes.

La pauvre mère croit être arrivée enfin au but de sa vie, à la fin de son martyre. Son fils est devenu un peintre de talent. Pour briser le dernier lien qui la rattache encore à son mari défunt et aux amers souvenirs qui la hantent encore, elle a employé la fortune du chambellan à bâtir un asile de bienfaisance qui portera son nom. — C'est à ce moment que, par une ironie tragique renouvelée d'Oedipe-roi, la catastrophe survient. De père débauché ne pouvait naître qu'un fils usé. Un médecin cynique a déclaré à Oswald qu'il est pourri jusqu'à la moelle. Pendant deux actes nous sentons l'approche des Erynnies vengeresses. Nous voyons venir de loin cette folie, qui envahit peu à peu Oswald, jusqu'au coup de foudre de la scène finale.

Tout a été dit sur les *Revenants*, même les plus grossières

erreurs; tout a été dit contre leur auteur, même les plus infâmes calomnies! Dès son apparition, la pièce suscita au Nord une tempête formidable. A la représentation, il y eut des batailles en règle, à côté desquelles les batailles d'Hernani n'étaient que jeu. On reprocha à Ibsen de faire du temple de l'art un musée d'anatomie pathologique, comme si Sophocle n'avait pas montré sur la scène *idéale* d'Athènes, et la folie d'Ajax et les hurlements et les plaies purulentes de Philoctète ; comme si Shakespeare n'avait pas promené à travers la nuit et l'ouragan, les cheveux blancs et la démence du roi Lear. Et combien d'autres exemples de ces cas pathologiques chez les grands tragiques !

Et ce n'est pas seulement dans le Nord puritain que cette opposition violente se fit jour. Il y a quelques mois à peine, n'a-t-on pas vu le tout Londres, dans un de ces accès de moralité dont parle si plaisamment Macaulay (1), se précipiter au Théâtre indépendant pour huer et siffler le dramaturge norwégien! N'a-t-on pas vu les pharisiens anglais se frapper dévotement la poitrine et remercier le Seigneur de ne pas être aussi dépravés que les publicains français qui avaient reçu à bras ouverts ce méchant poète ! O abomination de la désolation !

Ce fut pour protester contre les attaques de ses adversaires qui allaient jusqu'à fouiller sa vie intime et jusqu'à le couvrir de boue, qu'Ibsen écrivit l'*Ennemi de la Société.*

(1) Un détestable article paru récemment dans la *Quarterly Review*, avril 1891, nous prouve qu'à cinquante ans de distance les paroles du grand historien ont gardé toute leur justesse. Le critique anglais ne voit dans *les Revenants* « *qu'une pièce franchement horrible et d'une crudité barbare digne tout au plus d'un chirurgien brutal* ». En outre, il se trompe étrangement sur le caractère fondamental du théâtre d'Ibsen ; il y voit comme éléments principaux « *le culte de la démocratie et de la science* ». Or l'œuvre tout entière d'Ibsen n'est qu'une réaction et une protestation contre l'envahissement de la démocratie et les prétentions du déterminisme scientifique.

Nous verrons plus loin que le poète s'y met en scène lui-même sous le pseudonyme du Dr Stockmann. Il y brave l'opinion publique et proclame que « *l'homme le plus fort est celui qui est isolé* ».

Ibsen se faisait illusion. Il y eut des moments où, dans son isolement, il se sentit bien faible et bien découragé. *Le Canard Sauvage* est l'expression de ce découragement. Ce drame, le plus pessimiste qu'Ibsen ait écrit, est aussi, selon nous, le plus faible. Il s'y demande si l'humanité n'est pas descendue trop bas pour qu'on puisse lui imposer des « *exigences idéales* ». Tous les personnages sont de misérables idéalistes qui succombent dans la lutte. Nous ne connaissons rien de plus sombre que cette pièce où la note désespérante le dispute à la teinte ténébreuse. Qui a raison? L'idéaliste *optimiste* Gregor Werle dans lequel Ibsen fait sa propre caricature ou le *pessimiste* Rellings? Puis, que veut dire ce Canard sauvage? Est-ce le symbole de quelque chose? Evidemment! Mais de quoi? Cela ne ressemble-t-il pas à ces dessins en rébus, amusettes d'enfants, où, dans l'enchevêtrement des lignes, il faut découvrir une figure déterminée [1].

Cherchez le Chasseur et le Lièvre, dit la légende : Ici, Ibsen semble nous dire : Cherchez le Canard... sauvage.

Le découragement ne fut que passager. Dans *Rosmersholm*, le ciel se rassérène. C'est l'histoire d'une fin de race. Le pasteur Rosmer est le dernier descendant d'une longue lignée cléricale. Comme tous ses ancêtres, il a commencé par être le pilier de l'orthodoxie, mais il a fini par se laisser gagner aux idées nouvelles. C'est une femme qui a produit

(1) On ne comprendra tout à fait bien le *Canard Sauvage* qu'après avoir lu le *Nouveau Système* de Björnson. Là aussi, nous avons une famille entière atteinte d'idéalisme. Mais autant Ibsen est pessimiste, autant Björnson est optimiste.

ce miracle. Cette femme, Rebecca, est une des créations les plus caractéristiques et les plus fréquentes dans le théâtre d'Ibsen. Rebecca est la femme moderne émancipée, énergique, ne reculant [1] devant rien pour arriver à son but. Elle s'est éprise de Rosmer et, peu à peu, a supplanté la femme du pasteur. Elle a même fait avertir secrètement cette pauvre Beate que son mari lui était infidèle et la malheureuse affolée s'est jetée à l'eau pour faire place à l'intruse. Rebecca est arrivée à ses fins. Mais son triomphe est de courte durée ; car c'est à ce moment que se produit dans son âme une de ces crises qu'affectionne le poète. La Valkyrie s'est peu à peu laissé envahir par l'atmosphère morale qui règne chez les Rosmer, elle s'est affinée et ennoblie au contact du pasteur ; elle qui ne voyait autrefois que le but, elle voit maintenant la perversité des moyens. Sa volonté est brisée : et quand Rosmer lui offre sa main, elle ne veut plus jouir d'un bonheur qu'elle ne mérite pas et *confesse publiquement son crime.*

Rosmer est au désespoir. Lui aussi se sent coupable vis-à-vis de la défunte, qui a tout sacrifié pour lui. Rebecca serait-elle capable d'un tel dévouement ? Sinon comment ne pas douter de son amour ? il lui demande donc si elle aussi serait prête à mourir pour lui ? Rebecca consent. Ils se précipitent ensemble dans la mer du haut d'un rocher. C'est ainsi que dans la mort et le sacrifice s'accomplit l'union idéale.

Rosmersholm est de loin l'œuvre la plus fouillée et la plus profonde d'Ibsen. Aussi n'arrivera-t-elle jamais à la vogue de *Nora* et des *Revenants.* C'est une merveille de psychologie, un régal auquel on peut convier les plus délicats. D'une part, le conflit entre l'amour et le devoir, le bonheur

[1] Rapprochez de Rebecca la Margit du *Banquet à Solhaug*, œuvre de jeunesse d'Ibsen.

et le crime, la liberté et le déterminisme; d'autre part, comme substratum de tout cela, le conflit entre les idées nouvelles (Rebecca, Brendel) et les idées vieillies transmises par l'hérédité (Rosmer, le recteur Kroll).

C'est en présence d'une œuvre comme *Rosmersholm* qu'on doit se souvenir de ces paroles significatives d'un éminent médecin aliéniste sur le roi Lear de Shakespeare :

« Je suis disposé à croire qu'en étudiant une tragédie comme le *roi Lear*, on peut apprendre davantage sur les phénomènes psychologiques qu'en lisant tout ce qui a été écrit sous prétexte de science. Un grand artiste comme Shakespeare, qui sait pénétrer le caractère de l'individu, discerner les rapports qui existent entre lui et les circonstances au milieu desquelles il vit, trouver l'ordre qui existe au fond de ce qui semble désordonné, découvrir le monde nécessaire de l'évolution des événements de la vie, incorpore dans ses créations artistiques plus de renseignements que n'en peuvent donner les constatations vagues et générales auxquelles la science doit se résigner dans son état d'infériorité actuelle [1]. »

L'union idéale qui n'était que possible dans *Rosmersholm* se réalise dans la *Dame de la Mer*. Ici encore, nous avons d'abord un mariage troublé par une situation fausse créée au mari et à la femme *par l'enchaînement de leur volonté libre*. Ellida, « la Dame de la Mer », une espèce de Naïade qui symbolise l'Océan et son empire sur l'imagination, a épousé le Dr Wrangel, un excellent homme qui idolâtre sa femme. Mais elle a été autrefois fiancée *symboliquement* à un marin. Le spectre de ce fiancé, qui incarne en lui l'influence pathologique de la mer, se dresse sans cesse entre les deux époux. Leur union n'est pas heureuse, parce qu'elle n'est pas libre. Chaque fois qu'Ellida voit la mer, le fantôme

[1] Maudsley. *Pathology of Mind*, p. 90.

du marin lui *suggère* sa servitude. Or, ce marin mystérieux revient tout à coup rappeler à Ellida ses promesses d'autrefois. De là encore une crise psychologique tout à fait *ibsénite*. Tant que Wrangel refuse de rendre à sa femme sa pleine liberté, sa volonté suit la voix du marin, mais dès que cette liberté lui est rendue, dès qu'elle peut choisir librement entre les deux hommes, le charme de la mer est rompu, la suggestion du marin disparaît. Toujours même conclusion et même morale : *La volonté libre seule rend possible l'union libre, c'est-à-dire le mariage idéal.*

C'est ainsi qu'à travers toutes ses comédies sociales, nous avons pu suivre la pensée fondamentale d'Ibsen. Partout nous avons vu intervenir le Deus *ex* machina ou plutôt le Deus *in* machina de la volonté libre. Sa dernière œuvre *Hedda Gabler* seule ne nous paraît pas répondre tout à fait à la même idée.

Hedda Gabler, c'est la femme impérieuse et coquette qui brise toutes les existences, tous les cœurs qu'elle rencontre sur sa route. Certes, à certains égards, c'est encore la Rebecca de *Rosmersholm*, quoiqu'avec moins d'énergie et avec plus de vices. Mais est-ce là encore le triomphe de la volonté ? la ligne évolutive du théâtre d'Ibsen se briserait-elle tout à coup à cet endroit (1) ? C'est ce que nous apprendra la prochaine œuvre du poète. Car nous avons tout lieu d'espérer que le vigoureux athlète ne nous a pas encore dit son dernier mot, ni donné son dernier chef-d'œuvre. On croirait, en effet, qu'Ibsen ressemble à ce héros de la légende scandinave, en qui passait la force de tous les ennemis dont il triomphait. Puisse-t-il encore tuer bien des préjugés et accumuler encore bien des forces !

(1) Au moment de mettre sous presse, nous avons reçu de M. Brandes son excellent article sur Hedda Gabler, qui est venu en tout point confirmer nos réserves.

CHAPITRE III.

Sa conception de l'art.

Il n'y a pas longtemps, une vieille dame fort dévote demandait à un jeune poète parisien fort incrédule, mais qui avait écrit un superbe Mystère de la passion : Quoi ! mon jeune Monsieur, quand ces vers admirables jaillissaient de votre âme, vous croyiez donc à Jésus-Christ? — Non! Madame, je ne croyais pas *au* Christ, *je croyais que j'étais le Christ moi-même.*

Et ce jeune mécréant disait là, sans le savoir peut-être, une parole aussi profonde que vraie, et tout poète dramatique pourrait se la répéter. Le dramaturge est tour à tour chacun de ses personnages et chaque personnage est lui. C'est un protée insaisissable qui revêt successivement toutes les formes. Comme la Nature, cette grande indifférente qui produit avec une égale profusion le crapaud et l'oiseau-mouche, ce qui rampe et ce qui vole, Shakespeare crée avec une complaisance égale les démons et les anges, Caliban et Ariel, le monstre Richard et l'adorable Desdémone. Est-il chrétien ou païen? théiste ou panthéiste? Question oiseuse et, qui plus est, insoluble! Après cela, je veux bien qu'un métaphysicien allemand, Ulrici, compose trois gros volumes pour prouver que Shakespeare a été un inflexible moraliste, grand justicier des crimes de lèse-morale ; que, dans ses créations, il récompense le bien et punit le mal, comme le bon Dieu; mais, à part moi, je me réserve le

droit de trouver cette Théodicée shakespearienne fort ennuyeuse et fort fausse (1).

Le dramaturge, de même qu'il a l'indifférence de la nature, en a aussi l'inconscience et l'impénétrabilité.

D'aucuns appellent cela obscurité et disent que Hamlet est fort obscur. Est-ce qu'on dit d'un arbre qu'il est obscur ? Reproche-t-on à un organisme vivant de ne pas nous révéler le secret de sa vie, sa « *force vitale* » ? Mais alors pourquoi reprocher davantage à Don Quichotte, à Hamlet, à Faust, de ne pas s'être encore dévoilés aux générations de critiques qui passent devant eux comme devant un sphinx auquel on s'efforce en vain d'arracher son énigme ? Les psychologues et les anatomistes ont beau disséquer le corps vivant et fouiller du scalpel ses fibres les plus délicates, il reste toujours un je ne sais quoi qui échappe à l'analyse. Qu'on l'appelle force vitale dans l'organisme vivant, force créatrice dans l'œuvre du génie, mots, il est vrai, bannis de la science, toujours est-il que c'est l'inconnu, et peut-être l'incognoscible (2).

Nous voudrions n'avoir pas touché à cette redoutable et éternelle question de la morale dans l'art : de plus habiles que nous s'y sont égarés. Mais l'interprétation même du théâtre d'Ibsen nous force d'en dire un mot... Nous pensons avec Kant et avec Goethe que, dans la Nature, il n'y a pas de finalité, pas de téléologie. C'est nous, et nous seuls, qui l'y

(1) Ulrici. *Shakespeare's dramatische Kunst.* Le grand ouvrage de Gervinus (5 volumes in-8) est inspiré par la même idée.

Dowden, un des plus fins critiques de Shakespeare, fait un reproche identique à Ulrici et l'accuse de lire dans Shakespeare des idées et une philosophie à lui (Ulrici reads ideas and philosophy of his own into Shakespeare, p. 167).

(2) Pour Hartmann (dans sa *Philosophie de l'Inconscient* et surtout dans son *Esthétique*), ce n'est ni l'*inconnu*, ni l'*inconnaissable*, mais l'*inconscient*. Voir la même idée dans Schelling : *Philosophie der Kunst*, passim.

mettons. Or, qu'est-ce que l'œuvre d'un Shakespeare, et que doit-être l'œuvre du génie, sinon une voix de la Nature « *a voice of nature* », suivant le mot frappant d'Emerson..?

C'est surtout de l'art dramatique que l'intention morale ou immorale doit être impitoyablement bannie. Que son œuvre soit morale ou immorale, soit! d'ailleurs il le faut bien, puisqu'elle ne s'adresse qu'à un être moral; que chacun de nous y voie de la moralité ou de l'immoralité, rien de plus juste, et même de plus nécessaire, tant que nous ne substituons pas nos idées à celles du poète (1). En effet, placez-y l'intention consciente, et, à l'instant, vous verrez la ficelle qui fait mouvoir les personnages. Sans doute le jeu des marionnettes peut être très intéressant et très moral, surtout pour des enfants, mais ce ne seront toujours que des marionnettes.

Aussi bien le dramaturge est, par excellence, le poète objectif. Il n'est même dramaturge qu'autant qu'il sorte de son moi et qu'il ne le projette pas dans ses personnages. Le *triomphe et à la fois le supplice du poète dramatique est de couper le cordon ombilical qui le rattache à ses personnages*. Et c'est précisément parce que l'œuvre colossale d'un Goethe n'a été qu'un long commentaire de son moi que Goethe n'a pu être un poète dramatique; c'est parce que Byron nous montre partout sa face grimaçante de lord anglais boiteux et blasé, et qu'en étant Caïn, Sardanapale, Manfred, il est toujours lui-même, qu'il a écrit de fort mauvais drames en fort beaux vers (2).

Si nous ajoutons à cela que le dramaturge doit être une

(1) Un exemple frappant, qui montre combien la téléologie introduite dans l'art peut devenir baroque, est celui de Schopenhauer et de Hartmann. D'après eux, le spectacle tragique n'aurait d'autre but que d'éteindre en nous « *volonté de vivre* ». Cf. Siebenlist, Schopenhauer's Philosophie der Tragoedie.

(2) Comme Victor Hugo.

nature admirablement équilibrée, qu'il ne peut dépasser la forme étroite où il est enfermé, que l'idée ne peut pas briser le moule et que le fond doit être en harmonie avec la forme, si nous remarquons que cette harmonie, il faut qu'elle soit dans le milieu et dans l'époque qui l'a produite (*l'antiquité grecque, l'Espagne du 17e siècle, la Renaissance*) et nous comprendrons ce qu'il faut de conditions pour produire un dramaturge et que, pour cinquante poètes lyriques, on en trouve à peine un seul.

Tel que nous venons de le définir, si tant est que le génie se laisse définir, le dramaturge n'est qu'une variété, mais la plus rare, de l'espèce artiste : c'est un être à part, je dirais presque un monde à part, contemplatif, peu fait pour l'action, très égoïste, généralement dépourvu de sens moral, c'est-à-dire de ce sens qui fait que partout on voit d'abord le bien et le mal avec leurs conséquences ; alambic mystérieux à travers lequel passe en se purifiant et en se spiritualisant la nature, miroir vivant dans lequel viennent se refléter le monde des hommes et le monde des choses (1).

Or, supposons réalisé ce génie artiste plus ou moins idéal et impersonnel, donnons-lui au plus haut degré les facultés dramatiques, mais qu'à ces facultés qui font le dramaturge viennent s'ajouter ou se juxtaposer les facultés qui font le moraliste. Aussitôt le conflit éclate entre l'artiste et le moraliste : l'un voit tout sous l'optique de l'art, ne se souciant ni de bien ni de mal, l'autre perçoit tout sous l'angle étroit du moraliste ; l'un est le secrétaire de la nature, l'autre en est l'interprète, c'est-à-dire le traducteur, c'est-à-dire un *traduttore traditore* ; l'un est le prisme merveilleux qui décompose la lumière dans toutes les couleurs de l'arc-en-

(1) Je prends comme exemples de l'artiste pur : Boccace, Shakespeare, La Fontaine, Goethe, Cervantes et la plupart des grands dramaturges espagnols surtout Tirso de Molina.

ciel, et l'âme dans toutes les nuances de ses sentiments et de ses passions, l'autre interpose entre ce prisme un corps opaque de lois morales et ne laisse passer que quelques rayons.

Cette hypothèse s'est réalisée d'une manière étonnante pour Ibsen, comme elle s'est réalisée, mais à un moindre degré, pour bien d'autres dramaturges. Qui oserait dire que le Caldéron de la « *Vie est un songe* » est le même que le Caldéron des *Autos sacramentels*, qui ne sont souvent que les Moralités du moyen âge ? Le Racine de *Phèdre* n'est pas davantage le Racine d'*Esther*. Corneille, traducteur de l'*Imitation* n'est plus le Corneille du *Cid*. Chez tous ces génies, la religion est venue restreindre tantôt soudainement, tantôt par à coup, le monde de l'art, bien qu'au moins chez eux la religion fût devenue une seconde *nature*. Tous, Corneille, Racine, notre Vondel flamand, ont fini par ne plus voir l'art qu'à travers les dogmes du catholicisme ou à travers les légendes et les symboles de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Chez Ibsen, ce conflit a toujours existé, il est organique.

Un critique danois a spirituellement caractérisé cette opposition entre deux natures, ce phénomène de double personnalité : « Ibsen, dit-il, a Dieu dans l'âme et le diable au corps. » Et, de fait, il n'est pas de ces artistes qui sont arrivés à une conception de la vie tellement sereine, qui se sont si complètement dépouillés de leur individualité et se sont si bien identifiés avec la nature qu'ils en ont pris l'impassibilité et l'inconscience.

Il est de ceux qui ont à lutter, jusqu'à leur dernière heure. D'autres, sans doute, ont eu leur période d'orage, leur Sturm- und Drangsal-Periode : Gœthe a fait *Werther*, Schiller a fait les *Brigands*..., mais pour l'un et l'autre, *Werther* et les *Brigands* n'ont été qu'une crise. Chez le dramaturge

norwégien, au contraire, la crise a été permanente. A côté du génie triomphant d'un Raphaël, il représente le génie militant d'un Michel-Ange. Avant d'être artiste, il est homme avec sa personnalité propre. L'art y perd en perfection et en harmonie, il y gagne en effet et en intensité. Ibsen d'ailleurs le sait et ne s'en excuse pas. Il nous dira que nous ne sommes plus au siècle de la Renaissance, encore moins à ce moment béni et miraculeux de l'histoire qui s'appelle le siècle de Périclès, que d'autres temps demandent d'autres formes et qu'il importe désormais peu que nous soyons de tous les temps, pourvu que nous soyons résolument du nôtre [1].

Chez Ibsen, le moraliste et le satirique font donc grand tort au dramaturge. Son génie inquiet est à l'étroit dans les formes imposées. Il est comme un lion qui arpente furieusement sa cage et vient se heurter sans cesse aux barreaux. Il commence par le *drame*, mais n'y pouvant tenir, il en brise l'enveloppe et se réfugie dans le *poème dramatique* qui lui laisse plus de liberté (*Empereur et Galiléen*, quatre cents pages ! *Sa trilogie*, neuf cents pages !) Il y entasse Pélion sur Ossa, Falk sur Brand et Brand sur Peer Gynt. Mais trouvant encore dans le vers une entrave, *une forme artistique vieillie*, il prend possession de la prose et de la *Comédie*. Voilà pourquoi c'est là qu'au point de vue esthétique, il a produit les œuvres les plus achevées, comme les plus appropriées à son génie.

Ibsen a aussi toute la fougue du moraliste ; comme lui, il

[1] Hegel est le premier qui ait nettement démontré cette évolution de l'art dans son incomparable *Esthétique*... Comme l'art, qui est « la représentation sensible de l'idée » consiste essentiellement dans l'harmonie entre la forme sensible et l'idée, l'art le plus parfait est l'art grec où cette harmonie est réalisée. Dans l'art chrétien, au contraire, l'idée a dépassé la forme, l'idée infinie a dépassé la forme finie (architecture gothique).

Voir aussi sa division de l'art en art symbolique, art classique et art chrétien.

prêche, il s'indigne, il s'enthousiasme pour un idéal déterminé. Il se complaît à soulever les cas de conscience les plus délicats, à placer ses héros en présence d'un devoir impérieux et d'un intérêt contraire. Il se demandera par exemple : Est-ce que l'homme, pour rester fidèle à son devoir,doit aller jusqu'à sacrifier femme et enfant ? (*Brand.*) Est-ce qu'une femme, pour sauver son mari, peut commettre un faux ? (*Nora.*) Peut-on sciemment sacrifier une vie d'homme dans son intérêt quand cet intérêt s'accorde avec l'intérêt général ? (*Soutiens de la Société.*)

Quelquefois Ibsen va plus loin, il craint que son intention ne transperce pas assez clairement de l'ensemble de son œuvre et comme le bon Esope termine sa fable par la morale qui en découle, Ibsen finit ses comédies par le précepte général qui en est l'enseignement.

Les *Soutiens de la Société* montrent que (ὁ μυθος δηλοι ὅτι) *la Vérité et la Liberté sont les seuls soutiens de la Société. L'Ennemi de la Société* montre que : « *l'homme le plus fort est celui qui est isolé.* »

Voilà comment la morale peut déborder le cadre de l'art !

Certes, si Kant pouvait revenir à la vie, comme il exulterait de voir si admirablement dramatisés ses concepts et son rigorisme moral ! comme il rayonnerait de voir son Impératif catégorique adapté et approprié à la scène !

N'exagérons rien cependant. Ibsen n'est pas un moraliste par système ou par tendance, il l'est par nature. Son œuvre n'est pas un pur code de morale. Il n'admet même pas de loi morale absolue ; comme Herbert Spencer, il en reconnaît l'évolution continue.

Dans toutes ses pièces, ce sont les hommes aux idées nouvelles et même radicales qui ont le beau rôle et qui éveillent nos sympathies, ce sont les hommes aux idées vieillies et démodées qui excitent notre rire et souvent notre mépris.

Toute son éthique, nous le verrons plus loin, tient dans un principe : l'*Individualisme à outrance*. Ibsen pourra même être en admiration devant un Jago, un César Borgia, un Satan (l'archevêque Nicolas dans les *Prétendants à la Couronne*), de même qu'un médecin sera ravi de voir une horrible plaie béante, en faisant cette simple remarque que c'est un *cas superbe*.

Ibsen demande seulement que le vice soit énergique, qu'il soit l'indice d'une individualité puissante, dont l'énergie ne demanderait qu'à être retournée dans une direction contraire pour être aussi féconde dans le bien qu'elle l'est dans le mal [1]. Il a moins de haine pour les hommes franchement vicieux que pour ces êtres doubles, ces amphibies humains qui vivent à moitié dans le vice, à moitié dans la vertu. Pour les tièdes, il n'a qu'un mépris superbe et dantesque :

Non ragionar di lor, ma guarda e passa.

Il n'en est pas moins vrai qu'à cause de cet exclusivisme moral le monde d'Ibsen est singulièrement restreint. Il ne voit que le monde des hommes, le monde des choses lui reste voilé. Et encore dans les rapports des hommes entre eux, dans la vie, dans l'amour, il ne voit que la *volonté libre* en tant qu'elle est capable de bien ou de mal. En vain lui objectez-vous la science et ses résultats. Ne lui dites pas que la science n'admet pas de volonté libre et que tout est soumis à un déterminisme fatal. Ne lui dites pas que Schopenhauer, dans sa Métaphysique de l'amour, pourrait bien avoir dit le dernier mot du problème, qu'Hélène, Phèdre, Roméo et Juliette ne font qu'obéir à la fatalité, que nous tous dans l'amour, nous ne faisons que suivre la volonté de

(1) C'est la thèse de Schiller : « Ueber die tragische Kunst. »

l'espèce qui sommeille en nous. Ne lui dites pas qu'ils pourraient bien avoir eu l'intuition de la vérité, ces éphèbes athéniens, qui, il y a deux mille ans, aux Lampadodromies, allumaient un flambeau sur l'autel d'Eros et se le transmettaient de main en main dans une course effrénée, comme le symbole de la vie de l'espèce.

Ibsen nous répondra que la science doit s'arrêter au seuil de la conscience, qu'elle n'a pas droit de cité dans ce sanctuaire. Il maintiendra donc ferme et haut et contre la science et contre le déterminisme philosophique la liberté de l'individu. Chez lui, la volonté triomphe toujours. Il est vrai, comme dit Nora, que c'est par une espèce de miracle ; mais le miracle s'accomplit toujours.

Ce génie, d'une originalité si marquée, doit naturellement se retrouver dans ses personnages. Ces personnages ne sont pas des êtres complexes comme ceux de Molière ou de Caldéron ; ce sont des êtres tout d'une pièce, très simples, presqu'aussi simples que la faune et la flore du Nord, avec une individualité telle qu'on les reconnaîtrait entre mille autres, comme qui dirait des statues inachevées de Michel-Ange, ébauchées à trois ou quatre coups de ciseau vigoureux, avec quelques traits chargés allant parfois jusqu'à la caricature (Falk, Brand, le Vogt, le Provst, l'Archevêque Nicolas). Ibsen ne s'est jamais dit avec Montaigne que l'homme est un être ondoyant et divers et pas toujours logique ; il n'a pas le sentiment de la nuance et de la demi-teinte.

Et ceci est un défaut de race plutôt qu'individuel. S'agit-il, par exemple, de caractériser un misanthrope : le latin, avec son sentiment si profond de la nuance, n'en fera pas une abstraction réalisée, Alceste restera parfaitement humain même dans sa haine contre les hommes et Molière, par un trait de génie jamais assez admiré, le fera amoureux d'une

coquette ! Le Germain, au contraire, en fait un Timon d'Athènes ou un Ennemi de la Société, un Dr Stockmann, conséquent jusqu'au bout, absolu dans ses idées, faisant de la misanthropie un principe spéculatif. — Ou encore, s'agit-il de peindre un caractère hypocrite ou égoïste? Shakespeare et Ibsen nous montreront dans Jago et dans l'évêque Nicolas des monstres de perversité et de duplicité, ou dans Bernick, l'égoïsme personnifié.

Dirons-nous cependant que les caractères d'Ibsen ne sont que des abstractions? Loin de là, ils vivent, au contraire, d'une vie intense, et d'ailleurs il faut bien qu'ils vivent, puisqu'ils sont vécus, puisqu'ils sont Ibsen lui-même, puisqu'ils ont été pris au plus profond de la pensée germanique. Ce pasteur Manders, ce recteur Kroll, ce Brand, sont des êtres plus simples, mais la nature, quoique restreinte, est encore la nature. Et puis, si ces êtres scandinaves sont moins compliqués, ils ont, en revanche, un relief extraordinaire; si Ibsen n'exploite qu'une veine, il va jusqu'à l'épuiser, jusqu'à la fouiller dans ses dernières profondeurs (1).

Pour montrer un caractère en action, en suivre le développement et le devenir, pour peindre une série d'états d'âme, nous faire assister à l'apparition des causes et à la production des effets, pour nous faire pénétrer enfin dans l'intérieur du héros qui devient ainsi visible pour tous, Ibsen n'a de rival que Shakespeare. Il a réalisé le triomphe du drame psychologique. Qu'importe que ces types ne soient qu'au nombre de neuf ou dix, qu'ils reviennent souvent sous d'autres noms, l'important, c'est que ce pasteur protestant, ce philistin, ce misanthrope, cet égoïste, cette walkyrie, cet idéaliste, restent gravés en nous en traits ineffaçables.

(1) Brich den Weg mir, Schwerer Hammer.
Zu der Tiefe Herzenskammer.

CHAPITRE IV.

Ibsen moraliste.

Quelles sont donc ces idées morales que nous avons vu modifier si complètement sa conception de l'art ? Ibsen a mis cinquante ans et vingt drames à les développer, autant de variations sur un thème unique ; et nous serions bien peu perspicaces si nous ne pouvions les dégager.

Ibsen d'ailleurs nous y a aidés lui-même. Il a formulé sa déclaration de principes sous forme de drame. (Avions-nous raison de dire tout à l'heure qu'il était trop subjectif et trop personnel ?)

C'était après les attaques et les calomnies indignes que lui valurent les *Revenants*. De guerre lasse, il lança son gant à ses détracteurs. Le défi s'appelait l'*Ennemi de la Société*.

Cet Ennemi, nous l'avons déjà dit, c'est Ibsen lui-même.

Dans la pièce, qui n'est si défectueuse au point de vue dramatique que parce qu'elle est si intéressante comme document auto-biographique et comme manifeste, le poète porte le pseudonyme de docteur Stockmann.

Stockmann est un honnête médecin d'une petite ville balnéaire des côtes de Norwège. Il a découvert que les eaux de la ville sont envahies par un microbe. Que faire ? Alternative cruelle ! Faut-il construire un système d'égouts ?

Mais la municipalité s'y refuse. — Faut-il taire le secret ? Mais c'est compromettre la santé de milliers d'hommes. — Ou le révéler ? Mais c'est anéantir la prospérité naissante des bains et sa position personnelle.

Stockmann n'hésite pas un instant : il sacrifie sa cité et son avenir. Mais la municipalité a pris les devants et se tient sur l'offensive. Dans un meeting où le docteur expose ses idées, il est hué, sifflé et chassé comme *Ennemi de la Société*. Le soir, le peuple ameuté envahit la demeure du héros et la bombarde à coups de pierres. Stockmann s'indigne que les lâches n'aient pas même eu le courage de le lapider pour tout de bon, il se contente de ramasser religieusement les pierres qui sont tombées dans son bureau et les présente à ses enfants, comme son legs le plus précieux, parce qu'elles sont le témoignage et le souvenir de son dévouement. Puis, sourd à tous les compromis, il s'isole dans le sentiment de son droit et... de sa force, car, dit-il, l'*homme le plus fort est celui qui est... isolé.*

L'allégorie est transparente. Ibsen lui aussi est médecin : il est le médecin des âmes ; lui aussi a découvert qu'un microbe a envahi le corps social ; mais c'est un microbe que les Pasteur et les Koch ne parviendront pas à exterminer avec toutes leurs cultures, parce que le mal est plus profond, parce qu'il est d'ordre moral.

Ecoutez le virulent discours que Stockmann tient au meeting. Les idées qu'il y défend résument toute la doctrine sociale du poète.

Le Dr STOCKMANN. « Je viens donc vous parler de la grande découverte que j'ai faite : que toutes les sources de notre vie morale et intellectuelle sont empoisonnées, que toute notre société est bâtie sur un abîme de mensonge.

« Je viens vous dire, Messieurs, qu'il y a des moments où, en fréquentant les gens du peuple, je me demande si ces

gens n'auraient pas plutôt besoin des secours d'un vétérinaire que de ceux d'un médecin.

« Et d'abord, j'ai vu la bêtise irrémédiable des autorités et du monde administratif. J'ai pris en haine tous les politiciens, tous les meneurs qui flattent la majorité. Mais là n'est pas encore le pire ennemi de la vérité. Son ennemi mortel, c'est la majorité compacte, cette damnée majorité libérale. »

Une Voix dans l'assemblée. « *La majorité a toujours raison.* »

Stockmann. « Et moi je vous dis que la majorité a toujours tort, que le droit n'est jamais de son côté. Voilà encore un de ces mensonges courants, contre lesquels tout homme pensant doit protester de toute son énergie. Qui donc forme la majorité des habitants d'un pays ? Les hommes intelligents ou les imbéciles ? Je pense que nous sommes tous d'accord pour dire que les imbéciles constituent la majorité écrasante. Faut-il par conséquent que l'imbécillité domine l'intelligence.

« Dites que les imbéciles détiennent le pouvoir ! Soit ! Mais qu'ils aient le droit ! Non ! Le droit, c'est moi qui l'ai, moi et quelques autres. *C'est la minorité qui a toujours raison* (1). »

Une Voix. « *Un aristocrate parmi nous.* »

Stockmann. « Non, je ne parle pas de cette minorité à courte haleine qui est restée en arrière, je parle de cette minorité qui s'est assimilé les vérités nouvelles qui germent et bourgeonnent, de cette minorité qui lutte pour ces vérités encore trop récentes et trop jeunes pour avoir pu s'imposer à la majorité. »

(1) Réponse d'Ibsen à son rival Björnson qui avait proclamé un jour que l majorité a toujours raison.

Interruption. « *C'est un révolutionnaire.* »

Stockmann. « Révolutionnaire ! oui en vérité, je le suis. Car je veux déclarer la guerre à ce mensonge, d'après lequel la multitude serait en possession de la vérité. Et de grâce ! quelles sont donc les vérités autour desquelles se groupe une majorité ! Quoi ! si ce n'est les vérités qui sont arrivées à un âge tellement avancé qu'elles ont déjà fini de vivre. Quand une vérité en est là, elle est bien près de devenir mensonge. Que vous me croyiez ou non ! qu'importe ? Les vérités ne sont pas ces Mathusalem vivaces que les hommes s'imaginent.

« Une vérité normale ne vit en général que quinze, seize, au plus vingt ans, rarement davantage.

« Et cependant les vérités que reconnaît la masse, ce sont celles qui lui viennent des ancêtres. *Non, la masse n'est pas le noyau du peuple, elle n'est que la matière brute, dont nous, les meilleurs, formons un peuple digne de ce nom.* N'est-ce pas ainsi que nous opérons sur les animaux ? Une vulgaire poule de ferme, est-elle le même gallinacé que le faisan au plumage chatoyant ? Quoi ! ce qui est vrai pour les bêtes et les quadrupèdes, cesserait de l'être pour les bipèdes !

« Vienne maintenant votre presse vénale nous dire que la masse seule a le monopole de la moralité et que la corruption n'est qu'une excroissance de la civilisation. Je lui répondrai que la civilisation n'est jamais corrompue comme telle, que *libre pensée est synonyme de moralité,* que la bêtise et la misère, voilà les seules causes de la corruption ! Je lui répondrai que le *manque d'oxygène affaiblit la conscience* et je crierai ces vérités sur les toits et je publierai vos mensonges dans les rues et s'il le faut aux quatre coins du pays !

Une interruption ! « Celui qui veut ruiner toute une bourgeoisie, celui-là est un ennemi de la Société. »

Stockmann. « Non ! Mais il faut extirper comme des êtres malfaisants tous ceux qui vivent dans le mensonge. Vous finirez par empester le pays et par en provoquer la destruction. Et s'il faut qu'on en arrive là, je vous le dis dans la sincérité de mon âme, que le pays tout entier soit ruiné et que le peuple soit exterminé (¹). »

Les idées fondamentales d'Ibsen sont-elles assez énergiquement exprimées dans ce meeting orageux ? — Le *fiat justitia — pereat mundus* — fut-il jamais proclamé plus haut ? Remarquons, en outre, que Stockmann, c'est-à-dire Ibsen, n'est d'accord ni avec les conservateurs, ni avec les progressistes : il est seul de son avis. Des interrupteurs furieux l'appellent tour à tour aristocrate et révolutionnaire et ils ont parfaitement raison, parce qu'il est l'un et l'autre, parce qu'il est tout à la fois aristocrate et radical ; d'une part, révolutionnaire par les idées, allant même jusqu'au transformisme en morale, d'autre part réactionnaire ou aristocrate en politique. Essayez de lui parler de socialisme d'État ou de suffrage universel, il hausse les épaules. Comme Platon, comme Auguste Comte et Carlyle, il ne voudrait voir

(¹) *L'Ennemi de la Société,* 4ᵉ acte. — Dans la traduction, j'ai considérablement écourté. Dans l'original, le discours comprend une vingtaine de pages.

Une conséquence importance de cet individualisme d'Ibsen est que *ses drames ne reposent pas sur des conflits sociaux, mais sur des conflits individuels.*

Nous entendons par *conflits sociaux* ceux qui résultent, par exemple, de l'inégalité entre deux classes : entre la Noblesse et la Roture (*La Nouvelle Héloïse ; Werther ; Cabale et Amour* de *Schiller* ; *le Député Leveau* de *Lemaître, le Gendre de M. Poirier,* d'*Emile Augier*) ou entre la classe riche et la classe pauvre.

Au contraire, nous entendons par *conflits individuels* ceux qui résultent du désaccord de l'individu avec lui-même, par exemple : désaccord entre la réflexion et l'action (*Hamlet, Peer Gynt*), entre la poésie et la réalité (*Torquato Tasso* de *Goethe*), entre la volonté libre et des déterminations extérieures (la plupart des Comédies d'Ibsen).

donner le pouvoir qu'aux seuls philosophes qui ne le recherchent pas. Comme il eût applaudi à cet énergique général des jésuites qui préféra la mort de sa compagnie aux compromis que le pape lui proposait : « *Sint ut sunt aut non sint !* » Que le monde soit la vérité ou qu'il ne soit pas !

Ce Dr Stockmann, ce misanthrope, ce solitaire par principe, ne s'isole cependant pas comme le Timon de Shakespeare, il ne veut pas comme l'Alceste de Molière :

> Chercher sur la terre un endroit écarté
> Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

Non ! il pense qu'on a toujours la liberté d'être homme d'honneur, que l'honneur même nous commande de rester sur le champ de bataille et non de nous retirer dans une Thébaïde. *Il faut continuer la lutte.* Ah ! la lutte ! voilà la grande affaire pour Ibsen, parce que ce n'est que dans la lutte pour une idée, pour un idéal que se réalise le développement des facultés humaines. — Le renoncement et la souffrance, la lutte et le sacrifice, ce sont toutes choses bénies et salutaires à ses yeux. *Ad augusta per angusta !* Et maintenant le lecteur comprend-il le mot du rêveur Falk et du Skalde Yatgejr : *je reçus le don de souffrance et je devins poète !*

Cependant pour Ibsen, il ne s'agit pas tant du *Struggle for life* que du *Struggle for truth*. Ce qui lui importe, c'est moins l'idéal atteint que l'idéal à atteindre : un idéal atteint, par là même aurait cessé d'être idéal. Et pour répéter la célèbre hypothèse de Lessing, si Dieu lui offrait dans la main droite la vérité et dans la main gauche l'aspiration à la vérité toujours inassouvie, nul doute qu'Ibsen, sans aucune hésitation, ne saisît la main gauche.

Rien de plus significatif à cet égard que ce drame colossal de 400 pages qui a nom *Empereur et Galiléen*.

Julien l'apostat est appelé par vocation divine à fonder le christianisme. Chrétien dans sa jeunesse, plus tard, grâce à l'influence des rhéteurs d'Athènes et des Mystiques d'Alexandrie, il s'éloigne de plus en plus du christianisme, qui d'ailleurs par la faveur même des empereurs et des eunuques, s'est éloigné de sa source et s'est scindé en sectes ennemies. Ne voulant pas être le propagateur direct et *positif* du christianisme, Julien en sera l'instaurateur indirect et *négatif*: *il favorisera le christianisme en le persécutant.* Ces chrétiens qui s'étaient amollis par une trop longue prospérité sont rénovés par la souffrance et se retrempent dans le sang des martyrs. L'Empereur succombe devant le Galiléen.

L'idée fondamentale du drame est évidemment que *cette religion-là seule est vraie et vivante qui sait inspirer le sacrifice et le martyre à ses adeptes.*

Nous avons ici « la forme la plus sublime de l'idéalisme d'Ibsen » (1). Ce n'est pas à dire cependant que le christianisme soit pour lui l'idéal de la religion. Il parle même d'une religion de l'avenir, *d'un troisième âge*, qui saura réconcilier les sens et l'esprit, la beauté et la vérité; l'idéal de l'artiste et l'idéal du moraliste (2). Quelle est au juste cette religion? Nous ne savons. Le ton d'Ibsen est trop mystique et trop oraculaire pour permettre même de simples conjectures.

Cet enthousiasme pour la lutte, cette rage de Berserkir va quelquefois jusqu'au paradoxe. « Quel pays splendide, que cette Russie! s'écrie-t-il quelque part. *Quel magnifique despotisme*! Que l'on songe, quel immense amour de la liberté, il doit engendrer. La Russie est un des rares pays sur terre où les hommes aiment la liberté et lui apportent

(1) Jaeger, *H. Ibsen*, page 230.

(2) Schiller développe la même pensée dans son admirable « *Education esthétique de l'Humanité* » Die Ruckkehr zür Natur durch den Geist, das bleibt die Aufgabe der Menschheit.

encore des sacrifices. Voilà pourquoi le pays est si grand et dans la poésie et dans l'art [1]. »

Voilà donc le knout et la Sibérie glorifiés au nom même de la liberté. Eh bien! franchement! si la poésie et l'art, si les hauts faits de l'histoire sont à ce prix, nous préférons renoncer à toutes ces belles choses et nous reconnaîtrons qu'en vérité il n'y a que les peuples heureux et les femmes honnêtes qui n'aient pas d'histoire.

Voici encore une autre boutade non moins significative sur la *Prise de Rome* en 1871.

« Ainsi donc on nous a pris Rome, à nous exilés, pour la livrer aux mains des politiciens. Quel sera désormais notre refuge? Rome était la seule place pacifique de l'Europe, la seule ville qui jouît de la vraie liberté; seule, elle était *libre de la tyrannie de la liberté*. Et puis encore voici disparu à jamais tout ce brillant état de choses, toutes ces aspirations ardentes à la liberté. *Car il n'y a qu'une chose que j'aime dans cette liberté, ce sont les luttes pour la conquérir : je ne me préoccupe pas de la posséder.* »

Ces idées qui doivent sembler bien paradoxales à première vue [2], ont trouvé une expression plus radicale encore dans une superbe lettre d'Ibsen à Brandes.

« La lutte pour la liberté n'est autre chose que *l'assimilation lente et vivante de l'idée de la liberté*. Celui qui possède la liberté autrement que comme un idéal à atteindre ne la possède que morte et anéantie, car l'idée de la liberté

[1] Le passage est cité dans Brandes. *Det moderne Gjennembrudsmaend*.

[2] Elles ne le sont peut-être pas tant qu'il y paraît, surtout si on les entend *cum grano salis*. C'est ainsi que Turgeniew, dont Ibsen est grand admirateur, après avoir lutté pendant 30 ans pour l'affranchissement des serfs, quand il eut enfin obtenu, en 1863, ce qui avait été le but de sa vie, tomba aussitôt dans l'irrémédiable découragement de *Fumée* et de *Terres Vierges* « *Er hatte keine Lebensaufgabe mehr.* » Voir de Vogüé : *Les Grands Maîtres Russes contemporains*.

a ceci de particulier qu'elle s'élargit et s'étend sans cesse pendant qu'on se l'assimile; voilà pourquoi si quelqu'un s'arrêtait durant la lutte et disait : maintenant je la possède, il l'aurait déjà perdue. Or, cet arrêt fatal dans le développement de la liberté est le trait caractéristique des sociétés politiques et c'est là ce qu'elles ont de plus funeste. Certes, il peut y avoir profit à posséder la liberté électorale, la liberté de l'impôt, etc., mais à qui cela profite-t-il ? Au citoyen, non à l'individu. Or, *il n'y a aucune nécessité de raison pour que l'individu soit citoyen*. Au contraire, *l'État est la malédiction de l'individu.* Par quoi la puissance politique de la Prusse a-t-elle été achetée? Par l'absorption de l'individu dans l'idée politique et géographique. Le *Kellner* ! voilà le meilleur soldat. Considérez d'autre part *le peuple juif, cette élite de l'humanité.* Par quoi s'est-il conservé dans l'isolement et dans la poésie malgré toutes les compressions du dehors ? Parce qu'il n'a pas été entraîné dans l'engrenage de l'état. S'il était resté en Palestine, il aurait succombé depuis longtemps comme toutes les autres races. *L'État doit disparaître. Ah! si je pouvais être de cette révolution-là !* (Staten maa vaek! Den Revolution skal jeg vaere med paa !)

« Mettons la mine et la sape à l'idée de l'Etat. Ne reconnaissons que la spontanéité et la sympathie comme les seuls facteurs d'une association.

« Ce sera le commencement de la seule liberté qui ait quelque prix. Les changements introduits dans la forme de gouvernement ne sont autre chose qu'une misérable question de degré, de plus ou moins. Tout cela n'est que misère ! L'état a eu sa racine dans le temps, il aura aussi dans le temps son couronnement et sa fin. Il s'écroulera bien des choses plus grandes que lui. Ni les idées morales, ni les formes de l'art n'ont une éternité devant elles.

Combien y a-t-il au fond de choses auxquelles nous soyons obligés de nous tenir. Qui nous garantit que 2 et 2 ne font pas 5 dans la planète Jupiter ? (1) »

Si le grand individualiste est si mécontent de la Société existante, a-t-il au moins reconstitué une Cité idéale qu'il lui voudrait voir substituer et qu'il pourrait opposer, par exemple, à l'Utopie socialiste récemment imaginée par l'américain Bellamy ? (2)

Ibsen pourrait nous répondre que ce n'est pas le rôle du poète de résoudre les problèmes, qu'il lui suffit de les poser, que d'ailleurs le poète satirique est plus prompt à renverser l'erreur qu'à édifier la vérité, que son œuvre est négative, non positive. Il a cependant déterminé les caractères principaux de son Utopie à lui. Sa république aura d'abord pour caractère de n'en pas être une et de laisser libre essor à un individualisme absolu. Ni Herbert Spencer dans son livre remarquable « *The Man adversus State* », ni même Emerson (*Essays*) n'ont été des adversaires aussi déclarés de toute immixtion de l'Etat (3). Jamais on n'a déployé plus de génie et plus d'efforts pour réfuter l'axiome d'Aristote : *L'homme est par nature un animal politique.* Non ! s'écrie Ibsen, il n'y a aucune nécessité de raison pour que l'homme soit citoyen. Si Ibsen connaissait Leibnitz, il adhérerait avec enthousiasme à sa Monadologie. Pour lui aussi l'homme est une Monade supérieure, un univers par soi-même, un micro-

(1) Lettre à Brandes du 17 février. Cf. *det Moderne gjennembrudsmaend*, p. 98.

Stuart Mill et les partisans de l'empirisme radical battraient des deux mains à ce paradoxe.

(2) Bellamy. *Looking backward* (le Monde en l'an 2000). Voir aussi la réponse de Bebel. *Die Frau und der Socialismus.*

(3) A propos de l'individualisme, voir la polémique entre M. de Laveleye et Herbert Spencer (De Laveleye. *Le socialisme contemporain*, 5e édition.)

cosme. « *Une âme*, dit Michelet, *pèse infiniment plus qu'un royaume, un empire, parfois plus que le genre humain.* » Mettez individu à la place d'âme et Ibsen sera tout à fait d'accord avec le grand historien et tout à fait en désaccord avec la science transformiste qui sacrifie les intérêts de l'individu à ceux de l'espèce.

D'ailleurs quand il s'agit de son idée individualiste, Ibsen ne se soucie guère de science. Il est convaincu que la société de l'avenir, que le *troisième âge* n'arrêtera plus en rien l'expansion de la *monade*, de la libre personnalité.

Ses affirmations là-dessus, sont on ne peut plus catégoriques.

Il ne veut ni la Commune, ni l'Empire allemand, mais plutôt la Commune que l'Empire (1).

En 1870, à Munich, au milieu de l'ivresse et de la liesse générales, le sombre solitaire s'emporte contre les Teutons qui se prosternent devant le Dieu-Etat et le Dieu-Empereur.

« Les événements politiques, écrit-il à Brandes après la guerre, me prennent une grande partie de mon temps et de mes réflexions. L'ancienne France illusoire est mise en pièces. Puisse-t-il en être bientôt ainsi de la nouvelle Prusse non moins factice ! Alors nous serons d'un bond, dans une période nouvelle. Comme les idées se presseront alors autour de nous ! D'ailleurs il est grand temps que cela arrive. Tout ce dont nous avons vécu jusqu'à ce jour, ne sont que reliefs du festin révolutionnaire du siècle passé. Assez longtemps cette nourriture a été ruminée et remâchée.

« Les idées nouvelles demandent des formes nouvelles et une interprétation nouvelle. La Liberté, l'Égalité et la Fraternité ne sont plus ce qu'elles étaient du temps de la défunte guillotine. Voilà ce que les politiciens ne veulent

(1) Voir plus haut ce qu'il écrivait en 1871, à propos de la Commune.

pas comprendre et voilà pourquoi je les hais. Les hommes ne veulent que des révolutions spéciales et localisées, des révolutions extérieures et politiques. Mais tout cela n'est que charlatanisme. *Ce qui importe, c'est la révolution de l'esprit humain* (Menneskeaandens Revoltering). »

Faut-il encore que nous citions ce passage d'une magnifique épître poétique à une dame suédoise, dirigée contre le néo-césarisme allemand ?

« La marche progressive de la civilisation ressemble suivant une loi éternelle à un escalier tournant. Aux passages riants succède le désert, le chemin est interminable et le dédale souvent sans issue. Toujours mêmes aspirations, mêmes espérances ! Ce qui est seul constant, c'est l'élévation du point de niveau. Aujourd'hui dans cet escalier tournant nous sommes perpendiculaires aux Pharaons. De nouveau est assis sur son trône, roide et terrible, le Dieu des Egyptiens. La personnalité disparaît dans une masse grouillante où les hommes, sans nom, sans distinction, pensent, bâtissent et édifient pour un seul, ne comptant eux que par le nombre.

« De nouveau, toutes les classes s'évertuent à bâtir des pyramides. Des flots de sang, des torrents de larmes avec Tedeums, des sanglots et des soupirs proclament au monde que le Mausolée d'un Dieu-Roi est achevé. » *Digte*, Ballonbrev, p. 158.

Ibsen a-t-il tiré toutes les conséquences de son principe individualiste ? Pas encore. Excelsior ? Toujours plus loin, jusqu'au bout ! Tout ce qui peut entraver la personnalité, toute association, même l'amitié, même le mariage lui sont antipathiques. N'attendons pas de lui qu'il entonne le fameux vers d'Augier :

O père de famille, ô poète je t'aime.

Sa *Comédie de l'amour* n'est qu'une sanglante parodie du mariage. Comment oublier la caricature du pasteur Strodtmann qui « génial » et idéaliste dans sa jeunesse, est devenu par le mariage un *philistin*, un bon père de famille très bourgeois qui n'est plus poète pour un brin et qui traîne partout aux pans de son habit son innombrable progéniture (1).

Ibsen compare le point de départ : l'amour, au point d'arrivée : le mariage.

L'un ne lui est que poésie ; l'autre ne lui est que prose.

Le mariage ne lui paraît donc salutaire que quand il est l'union de deux individualités qui se complètent. Rappelons-nous le mot typique du Dr Stockmann :

L'homme le plus fort au monde est celui qui est isolé. Mais ici un terrible problème se pose et s'impose: l'hérédité ! Comment concilier la liberté de l'individu avec la transmission des qualités héréditaires dans l'espèce ? Comment ne pas admettre qu'elle n'est qu'une illusion en présence de ce fait terrible, que les crimes des pères retombent sur les fils ? Comment ne pas admettre la solidarité universelle des êtres en présence des maladies effrayantes qui passent d'une génération à l'autre, comme un lugubre héritage, ces maladies « en qui vont les péchés d'un peuple », suivant l'expression biblique de Stéphane Mallarmé ? Ibsen retourne le problème sous toutes ses faces, il le torture et en est torturé. L'hérédité lui apparaît parfois comme le tragique de la vie (2). Un jour il s'est écrié avec le Sigismond de Caldéron (dans la *Vie est un songe*) : La vie est notre plus grand crime !

(1) Tout le clergé luthérien se reconnut dans le pasteur Strodtmann et courut sus au poète ; aussi bien Ibsen ne le ménageait-il pas !

(2) Voici ce qu'il dit sur l'hérédité dans *Brand* (p. 54 de l'édition danoise) : « O énigme sombre et vertigineuse ! Qui pourrait sonder ton abîme ? Cependant que la foule insouciante et stupide, danse au bord du précipice, au lieu de

El mayor delito del hombre es haber nacido.

Pas une de ses pièces enfin où il n'aborde le problème. Il ne dénoue pas le nœud gordien, il le tranche. Car notons-le bien, s'il en revient toujours à l'hérédité, c'est pour la combattre, c'est pour en dissiper l'épouvantail. Il n'accepte pas la solidarité de l'espèce, il ne veut pas d'une colonie de siphonophores ou de polypes. Il nous dira que le fils de M[me] Alving n'eût pas été « pourri jusqu'à la mœlle », n'eussent été les débauches du père; que c'est nous qui créons l'hérédité, qu'au besoin nous pouvons la supprimer en tuant le germe héréditaire, en le soustrayant au milieu favorable à son développement ; que d'ailleurs l'atavisme lui-même est déjà un commencement de triomphe et de rupture de l'hérédité. Mais que voilà de bien pauvres explications ! Le fait en reste-t-il moins debout ! Au reste Ibsen se soucie bien peu de raisonner sur ce sujet, il croit. Or qu'importe un raisonnement pour celui qui a la foi ?

Le problème de l'hérédité eût dû mettre en garde Ibsen contre les excès de son individualisme et de ses tendances anti-sociales. Quelques pages de Guyau et de la *Pathologie de l'esprit* de Maudsley, lui auraient appris que ce chemin qui est le sien mène droit à la folie; que si lui, Ibsen, est un génie, ses petits-fils pourront être des fous, s'ils ne réagissaient contre ces tendances anti-sociales. « La misanthropie n'est habituellement qu'une folie en voie de devenir » (Maudsley). « Et si un individu oublie de se mettre en rapports sympathiques avec la nature humaine qui l'environne, il est sur la voie de la démence ou du crime. » (Id.)

hurler et de frémir d'épouvante. Pas un d'entre mille ne se doute quelle montagne de crimes et de châtiment s'accumule dans ce seul petit mot... VIVRE.

Men ej en blandt tusend öjner
Hvilket skyldberg der sig höjner
Fra det lille ord : ad leve.

Vérités redoutables ! qui nous apprendront au moins à nous, que si l'idéal d'Ibsen est peut-être bon, il n'est pas le meilleur, et qu'en tous cas le temps n'est pas encore venu où cet idéal descendra des hautes sphères de la pensée et du génie ! Vérités salutaires d'autre part ! parce qu'elles nous ramèneront à aimer de nouveau un peu, même avec toutes ses misères, cette société humaine dont la sublime poésie du dramaturge norwégien nous avait un instant éloignés !

CHAPITRE V.

Son milieu : Ibsen et la Norwège [1].

Dans un roman socialiste récent et qui a eu un succès immense : *le Monde en l'an 2000*, l'américain Bellamy imagine un héros de notre temps qui se réveillerait tout à coup au 21e siècle et qui apporterait à cet âge d'or de l'humanité, où toute inégalité sociale serait abolie, où toute misère aurait disparu, les souvenirs des préjugés, des divisions et des révolutions sociales de notre temps.

C'est sous la même fiction que nous voudrions nous représenter Ibsen : nous aimerions à voir en lui un primitif, un scandinave du temps passé, qui, après un sommeil de plusieurs siècles, serait enfin sorti de sa léthargie et qui tout en s'enrichissant de toutes les idées de la civilisation contemporaine, aurait gardé sa tournure d'esprit originale. Et, en effet, au premier aspect, le dramaturge norwégien doit nous apparaître comme un phénomène isolé et extraordinaire. Il n'en est rien pourtant. Le génie est rarement un phénomène isolé, à moins d'être un phénomène tératologique. Bien loin d'échapper au milieu, il n'en est que le

[1] Nous demandons l'indulgence du lecteur pour ce chapitre qui, pour autant que nous sachions, est la première tentative systématique d'expliquer Ibsen par le climat et le milieu.

représentant le plus caractéristique et s'il devance son temps, c'est comme ces baromètres qui, en nous donnant avec une précision extrême la température ambiante, c'est-à-dire le temps qu'il fait, nous donnent par là-même la prévision du temps qu'il fera. Le génie n'est généralement que l'exemplaire le plus parfait d'une race obtenue par sélection naturelle ; il est le produit d'un certain climat et d'un certain milieu.

Ibsen, qui se proclame hautement darwiniste, sauf quand le transformisme gêne ses idées favorites, ne prétendra pas échapper à cette loi (1). Quelque isolé, quelque autodidacte qu'il nous paraisse, avant d'être le fils de ses œuvres il est peut-être plus que tout autre le fils de son pays et de sa race.

Ce pays c'est la Norwège; cette race, c'est la race germanique dans ce qu'elle a de plus pur, pure de toute influence, pure de toute infiltration étrangère.

Il n'y a pas si longtemps que la Norwège était encore pour nous une *terra incognita*, tant au point de vue des mœurs qu'au point de vue des idées et des conditions intellectuelles et sociales. Terre classique de la légende, elle est encore elle-même, l'objet de bien des légendes.

Aujourd'hui encore on se la figure plus ou moins en France et en Belgique, comme une *Ultima Thulé*. On se représente là sous les pôles un petit peuple heureux, idyllique, très tolérant et qui n'a qu'un défaut, de manger beaucoup, de boire davantage et d'ériger l'ivrognerie en vice national. Tâchons un peu de dissiper le brouillard hivernal, qui couvre le pays pendant neuf mois de l'année et de découvrir ce qu'il y a de vrai dans toutes ces histoires.

La Norwège et presque toute la Scandinavie, n'est qu'une immense étendue de terre inculte, du moins n'étant cultivée

(1) Qu'il a défendue lui-même dans son *Ennemi de la Société*, 4e acte.

que sur un quinzième de sa superficie. Tout le reste est constitué par un vaste réseau de montagnes, se croisant et s'entrecroisant en tous sens, couvertes de forêts de sapins et de bouleaux, d'une végétation rabougrie, entrecoupées de vallées et de lacs, rongées par l'Océan et dentelées par les Fiords (1).

C'est le pays du soleil de minuit et des ténèbres en plein jour. L'hiver y dure presque toute l'année et ne serait qu'une nuit éternelle, si elle n'était traversée par une éclaircie, une aurore de trois mois qui s'appelle l'été.

Aujoutez à cela les merveilles d'une nature où tout prend des proportions grandioses : les aurores boréales, les myriades d'oiseaux de mer, noir nuage ailé qui obscurcit le rivage, puis les migrations des poissons qui s'étendent dans l'Océan à des lieux de distance, puis les montagnes couronnées de neige et qui descendent dans la mer en rocs escarpés, enfin les cataractes innombrables que forme en été la débâcle terrible des glaciers et des avalanches.

Une pareille nature invite spontanément à tous les écarts de l'imagination. Elle a quelque chose de fantastique, qui emporte l'esprit à cent lieues de la réalité et le transporte dans le monde fuyant du rêve et de la songerie vague qui sont l'état mental naturel des hommes de l'extrême Nord.

Aussi bien chez eux, la fantaisie aime le démesuré et l'étrange. Leurs Sagas et leurs légendes entassent,elles aussi montagnes sur montagnes, elles aussi, ressemblent à ces blocs erratiques qui descendent du pôle Nord en masses énormes.

Comment s'étonner, dès lors, des hallucinations de Peer Gynt et des visions de Swedenborg. Comment s'étonner de

(1) La plupart des considérations qui suivent ne s'appliquent strictement qu'à la Norwege et à la Suede du Nord.

voir se produire les Holberg, les Ibsen et les Björnson dans une contrée où l'homme voit se dérouler tous les jours les luttes et les drames grandioses de la nature? Dans un milieu aussi romantique et aussi dramatique, le romantisme et le drame devaient prospérer [1].

Le Scandinave donne d'autant plus libre carrière à son imagination qu'il se sent plus circonscrit dans le domaine de l'action et emprisonné dans le domaine de la pensée. Car il semble qu'ici, à mesure que la faune et la flore se rapetissent et se rabougrissent, la végétation intellectuelle, la floraison des idées décroissent dans la même proportion jusqu'à ne plus produire que des contes champêtres qui sont d'humbles fleurs de bruyère et des Sagas qui ne sont plus que des fougères et des lichens.

La configuration et la stérilité du sol dispersent la population et la constituent en autant de petites républiques distinctes, vivant chacune de leur vie propre [1], où tout le monde se connaît, où l'étroitesse des relations produit l'étroitesse des idées, où les préjugés créent une atmosphère tellement dense qu'un esprit ouvert n'y pourrait tenir sans être asphyxié [2].

D'autre part, la rigueur du climat tient l'homme renfermé dans sa demeure et développe la vie de famille et les jouissances tranquilles du foyer. De là une existence plus concentrée : l'individu est replié sur lui-même dans la réflexion intérieure. Ce qui explique cet individualisme excessif qui caractérise l'homme du Nord et que nous avons trouvé être la passion dominante d'Ibsen.

[1] N'oublions pas que le climat et la configuration et la pauvreté du sol n'y ont jamais permis la naissance d'une aristocratie quelconque et que sa constitution et ses mœurs sont les plus démocratiques qui soient.

[2] Le théâtre d'Ibsen nous offre plusieurs exemples de ces caractères énergiques qui sont brisés par le milieu : Rebecca West, Mme Alving, Hedda Gabler, etc...

Ouvrez le *Heimskringla* ou recueil de Sagas des rois de Norwège, rassemblées par Snorri Sturleson et qui sont l'Iliade et l'Odyssée des Scandinaves : les portraits y sont encore plus fortement individualisés que dans Homère. Elles nous décrivent une république ou plutôt un ensemble de républiques monarchiques comme à Sparte. Le gouvernement disparaît devant l'importance des citoyens. En Norwège, pas de Pharaon, pas de Xerxès, pas de césarisme, pas de masses humaines qui travaillent à l'élévation d'un roi. Les principaux acteurs des Sagas sont de gros fermiers, des tenanciers dont chacun est nommé individuellement avec ses titres patronymiques, comme le compagnon et l'ami du roi. *Le roi n'est qu'un primus inter pares.* Les intérêts matériels et pratiques y dominent. Les héros de ces histoires ne sont pas les Chevaliers errants de France ou d'Espagne; ils sont agriculteurs, pêcheurs ou chasseurs, selon la saison ; marins et guerriers selon les besoins (1).

Ne nous y trompons pas d'ailleurs. Sans doute, cet individualisme, cette vie intérieure peuvent être favorables à l'esprit d'indépendance et peuvent développer et provoquer l'esprit de révolte. Mais, généralement, tout se borne à des tempêtes sous un crâne et l'individu vient se heurter et se briser la tête contre les barrières étroites qui circonscrivent son activité. Il y a chez le scandinave un divorce fatal entre l'imagination et les idées d'une part, entre l'action et le milieu social d'autre part.

M. E. Rod dans son Étude sur Ibsen nous semble entrevoir là-haut en Norwège, une existence de montagnards suisses, une vie de petits peuples heureux qui n'ont pas d'annales. Le spirituel écrivain veut-il simplement dire que ces hommes du Nord sont durs à la souffrance et tenaces au

(1) Emerson. *Englisch Traits*, chap. sur la race.

labeur, que les rigueurs du climat et la pauvreté leur ont créé une sensibilité tellement calleuse qu'ils n'en ressentent plus les effets pénibles ? Serait-ce là cette félicité idyllique ? Certes, le bonheur et le malheur sont toujours à la mesure de celui qui les subit ; mais nous n'en croyons pas moins que voilà un bonheur qui ne serait pas à la convenance de tout le monde. Etrange bonheur, en vérité, que celui de ces hommes dont la vie n'est qu'une lutte de tous les instants, contre le climat qui glace, contre la mer qui envahit, contre le sol ingrat qui refuse sa subsistance, contre les avalanches qui menacent, contre la misère surtout qui est quelquefois si terrible qu'elle fauche des populations entières (1) !

C'est cette vie de lutte et de privations continuelles qui explique l'intensité de la vie religieuse. De même que la pensée de l'immortalité est née sur une tombe, la religion est née du sentiment de la faiblesse humaine et du spectacle de sa misère. Et c'est parce que l'existence lui offre si peu de joies et qu'il se sent dompté par la nature, que cet hyperboréen s'est tourné tout entier vers l'obscur au-delà et que la religion est devenue pour lui l'affaire capitale de la vie.

Et, de fait, en Norwège et, en général, dans toute la Scandinavie, l'idée religieuse domine, sombre, écrasante, anéantissant l'homme comme dans l'Inde. Dans toutes ces petites collectivités qui sont des agglomérations plutôt religieuses que politiques et dont le pasteur est le chef naturel, elle règne dans ce qu'elle a de plus étroit et de plus conventionnel ; parfois même, ce qui est pire, dans ce qu'elle a de plus hypocrite.

De même que l'orthodoxie catholique s'est réfugiée à l'extrême-Sud, en Espagne, l'orthodoxie luthérienne s'est

(1) cf. les *Chasseurs d'Elans* (Elgskyttarne) épopée du grand poète finlandais *Rune-berg*, qui donne de cette vie une image très ressemblante et très réaliste.

réfugiée à l'extrême-Nord, en Norwège et en Suède. Aux deux points opposés de l'Europe, sous des climats différents, chez des races différentes, les vicissitudes religieuses ont été sensiblement les mêmes (1). Gustave-Adolphe a été au moment critique, le sauveur du protestantisme, comme Philippe II a cru l'être du catholicisme. L'intolérance luthérienne ne le cède en rien à l'intolérance catholique et quand nous entendons opposer celle-ci à celle-là, soyons sûrs que c'est encore une de ces légendes sur l'*Ultima Thulé* ! Le Nord Scandinave est en retard sur la civilisation européenne presque autant que l'Espagne, bien qu'il y ait là une sève jeune et une pousse vigoureuse qui promet un brillant avenir (2).

L'union de l'Eglise et de l'Etat y a même été plus étroite et plus indissoluble que partout ailleurs. Elle l'était surtout encore, il y a à peine un quart de siècle. Le clergé luthérien absorbait presque toutes les forces vives de la nation. Ses membres étaient choisis de droit et de fait dans l'élite de la nation, sélection qui n'était rien moins que naturelle. Non seulement tout penseur devenait théologien par la force des choses, mais même l'homme de science et l'homme de lettres étaient le plus souvent parqués dans le clergé. *Plusieurs*

(1) cf. Carlyle. *Kings of Norway*, t. 36 des œuvres complètes.

(2) Buckle. *History of civilization* (t. I, ch. sur l'influence du climat), fait un rapprochement semblable entre l'Espagne et la Scandinavie.

« Il serait difficile de trouver des peuples plus différents, par le gouvernement, les mœurs et la religion, que la Suède et la Norwège d'une part, l'Espagne et le Portugal d'autre part. Et cependant ces quatre pays ont entre eux de grandes ressemblances. Dans tous, le travail des champs continu est impossible. Dans les deux pays du Sud le travail est interrompu par la chaleur et la sécheresse; dans les deux pays du Nord le même effet est produit par la rigueur de l'hiver et la courte durée des jours. La conséquence en est que ces peuples si dissemblables sous tant de rapports *se ressemblent tous par une certaine inconstance et une certaine hésitation de caractère.* » La même observation est déjà dans la *Germanie* de Tacite.

des plus grands poètes du Nord ont été évêques (Franzen, Wallin, Tegner, Grundtwig) ou prêtres (P. Möller, Richardt, Blicher). Un poète terminait généralement sa carrière et ses œuvres complètes par des recueils de psaumes, surtout en Suède, où il y a sur ce genre sacré une vaste littérature. Il n'y a pas jusqu'au comédien Hostrup qui n'ait été prêtre et jusqu'au romancier juif Goldschmidt qui n'ait dû au moins affecter d'être chrétien.

« Il y a quelque temps, dit M. Brandes dans une superbe Étude psychologique sur Tegner, les rapports entre l'Eglise et l'Etat étaient encore si intimes, on pourrait dire si naïfs qu'on était prêtre par cela seul qu'on était professeur, et que l'*avancement régulier et naturel d'un savant botaniste, helléniste ou historien était.... l'épiscopat.* C'est une économie politique qui rappelle d'une manière frappante, l'économie domestique de Harpagon.

« Le professeur de l'université de Lund (Tegner) dont la chaire d'helléniste faisait place le dimanche à la chaire de prédicateur, était une espèce de Maître Jacques avec le surplis et la chape, cachés sous la toge doctorale ; il pouvait demander à l'État comme l'illustre cuisinier de Molière à son maître : avec votre permission, est-ce au professeur ou au prêtre que vous avez affaire ? »

Il est clair que dans un pareil milieu, la philosophie ne pouvait naître que fort tard, si même jamais. L'art lui-même devait se transformer et servir la religion et la morale ; le climat devait d'ailleurs contribuer à en arrêter le développement. Si, en effet, il est vrai, comme le prétend Herbert Spencer que l'art ne peut naître que d'un excès, d'un surplus de forces qui ne trouvent pas ailleurs leur emploi — et l'histoire des grands siècles artistiques, des républiques italiennes, de la Renaissance, semble confirmer cette hypothèse —, s'il est vrai que l'art n'est jamais que le produit, la

floraison de la paix et de la prospérité matérielle, il ne pouvait évidemment se développer dans un pays où la lutte pour la vie absorbe toutes les énergies.

Pour donner une idée de l'état intellectuel et moral qui est résulté de la situation religieuse en Scandinavie, il suffirait de tracer quelques portraits en pied, des principaux écrivains du Nord. Il ne serait même pas nécessaire de prendre ni les plus originaux ni les plus caractéristiques.

Voici, par exemple, un poète suédois, lamentable exemple d'une superbe intelligence et d'un grand cœur brisés par le milieu. Quoique païen et professeur de littérature païenne, les circonstances le font prêtre, parce qu'un savant professeur de grec sortait tout naturellement du clergé. A l'âge de 40 ans, il donne à la Suède sa première épopée nationale. En récompense il reçoit... on croira peut-être une couronne de lauriers. Mieux que ça ! — Un fauteuil d'académicien ? Mieux encore !.... En récompense il reçoit..... un évêché. Or, il se fait que cet évêque était un poète amoureux et que, entre deux homélies dignes de saint Jean Chrysostome, il composait des poésies érotiques dignes de Pétrarque. Mais voici les conséquenses d'une pareille situation. Un mariage malheureux, un amour plus malheureux encore, le conflit entre sa nature de poète et de libre-penseur, et ses devoirs d'évêque troublèrent sa raison. Il mourut dans une maison de santé. Cet évêque libre-penseur (1), dont les biographies officielles et classiques font un modèle de toutes les vertus théologales, alors qu'il était, ce qui valait peut-être autant, un modèle de la plupart des vertus humaines, s'appelle *Esaias Tegner*, le poète national de la Suède.

Un autre, *Paludan-Muller*, non plus évêque, mais fils

(1) Cf. Tegner. *Sanlade Skrifter*, t. II, son fameux discours lors de la célébration du 3e centenaire de la Réforme.

d'évèque, ce qui revient presque au même, est, lui aussi, à la fois théologien et poète. Il débute par d'adorables pastiches grecs (*Amour et Psyché*, *La Danseuse*). Pessimiste et idéaliste, il écrit ensuite l'épopée morale de l'humanité : *Adam Homo*, l'œuvre la plus puissante de la littérature scandinave. Puis enfin, entraîné de plus en plus par la théologie et le mysticisme, il finit sa carrière poétique par la poésie du renoncement et de l'ascétisme (*Kalanus, Ahasverus*).

Entre ces deux poètes, plaçons un philosophe, plus original encore : penseur profond et dialecticien incomparable quand le rationalisme théologique ne l'étend pas sur son lit de Procuste.

C'est un petit homme, maigre et effilé, dont l'éducation est faite par un père épicier, qui est en même temps piétiste et fantasque.

Génie idéaliste, condamné à vivre dans une ville de marchands (Copenhague), imagination brillante emprisonnée dans les abstractions et les subtilités d'un luthéranisme rabougri ([1]), il passe une vie de solitaire et d'hypocondre à combattre l'art et la science au profit de la religion, mais se trouve être, malgré lui, artiste merveilleux quand il oppose la Vénus de l'artiste au squelette et à la tête de mort du théologien. Mais soudain vers la fin de sa vie, il se produit en lui un revirement subit et il brûle ce qu'il a adoré jusque-là. Alors il démasque le christianisme officiel, *le christianisme en masse*, dans des Provinciales virulentes qui font de lui un émule de Pascal et de Lamennais, génies auxquels il ressemble d'ailleurs par tant de côtés. Cet homme, qui dans l'espace de vingt ans, écrivit une vaste bibliothèque, mourut dans un hôpital ; on ne sait si c'est de démence ou d'épuisement. Tel fut *Sören Kjerkegaard*, l'éducateur de la pensée scandinave.

([1]) Une espèce d'hégélianisme théologique ! Il faut lire de Kjerkegaard son magnifique *Journal d'un séducteur* et son *Symposion*.

On comprend quelle résistance tenace l'orthodoxie devait opposer à l'introduction des idées européennes. Encore ne pouvait-elle en empêcher la contrebande. Puis, quelque épaisse que fût la muraille de Chine élevée par les mandarins luthériens, encore ne pouvaient-ils en empêcher la lente infiltration, que n'arrêtaient ni les endiguements, ni la censure. On comprend aussi ce qu'il fallut d'audace aux novateurs et de désintéressement et de sacrifices, pour mener à bonne fin la révolution intellectuelle de la Scandinavie (1).

Un illustre écrivain danois, dont le nom s'impose à nous à chaque page et qui a, plus que tout autre, contribué à entraîner son pays dans le courant de l'intelligence européenne, nous écrivait naguère avec amertume : « La tâche du penseur est bien rude au Nord. Sa vie est une vie de lutteur et d'athlète. Les idées de l'Occident ont à disputer pouce par pouce le terrain aux idées surannées d'un autre âge. C'est pour avoir osé faire connaître les théories des Taine et des Stuart Mill que nous sommes honni et haï dans le Nord. » (*Der ferngehasste Mann in Norden.*)

Voilà le milieu qui a produit Ibsen. Voilà la compression qui a pesé sur le poète-Berserkir. Mais l'individualisme, chez lui, ne s'est pas borné à des velléités de révolte, à des tempêtes sous un crâne. Pendant toute sa jeunesse il ne fit qu'accumuler des haines et des forces, à faire de son cerveau une vaste pile chargée d'électricité négative, en face d'une société chargée d'électricité contraire. Un jour vint où les deux électricités furent mises en contact..... Nous savons ce que fut l'explosion.

Et voyez, comme par le milieu, le génie et l'œuvre

(1) Voir sur la lutte contre l'orthodoxie danoise les premiers ouvrages de Brandes : *Dualismen i vor nyeste Philosophie*, et *Forklaring og Forsvar.*

d'Ibsen s'éclairent d'un jour nouveau. Comprend-on maintenant cet esprit de révolte, cette rage de lutte et de sacrifice? Comprend-on maintenant que l'art n'a pu être pour lui un jeu, qu'il n'a pu être pour lui un but, mais qu'il a dû être un moyen, un instrument de propagande au service de la morale. Et tous ces personnages, ce pasteur Manders, ce recteur Kroll, comme ils deviennent bien vivants pour nous, maintenant que nous connaissons leurs conditions de vie, leur entourage, leurs idées !

Et voilà pourquoi Ibsen est toujours resté norwégien ; il est resté norwégien par son individualisme et par ses tendances ; il est surtout resté norwégien par l'idée religieuse, qui l'étreint et l'obsède, même quand il la combat. Malgré son exil volontaire, malgré sa tournure d'esprit cosmopolite, il a gardé un fonds de provincialisme dont il ne s'est jamais affranchi. Il a eu beau s'enfuir de sa patrie, en Italie, à Suez, à Dresde et à Munich ; l'ombre de la Norwège l'a partout suivi ; il se rattache toujours à sa vieille mère par ce cordon ombilical. Même dans ses comédies cosmopolites et sociales, comme *Empereur et Galiléen*, les *Soutiens de la Société*, *Nora*, il a les regards détournés sur la Société norwégienne et rompt une lance contre les préjugés mesquins de telle petite ville des Fjords où il a passé sa jeunesse.

Mais ce que le climat et le milieu social mettent surtout en lumière chez Ibsen, c'est sa conception sévère de la vie et le pessimisme moral qui en sont la résultante.

Et, de fait, ce pessimisme qui est le sien n'est pas un pessimisme de résignation ou de désespoir comme celui de Flaubert ou de Sully-Prudhomme, encore moins le pessimisme métaphysique de Hartmann ou le nirvanisme de Schopenhauer. Non, le pessimisme du dramaturge norwégien est exclusivement moral.

Pour un philosophe comme Hartmann, la vie à priori est mauvaise ; c'est un triste rêve, une illusion en trois stades, et, ce qui est pire, même dans le meilleur des mondes possibles, dans le monde de Leibnitz et dans celui de Candide, la vie serait encore mauvaise.

Pour Ibsen, au contraire, la société est pervertie, mais elle peut, elle doit être réformée. Nous ne sommes pas les dupes, nous sommes les dupeurs : L'un décrète en métaphysicien, l'autre prêche en moraliste. Chez le poète norwégien, la conception de la vie si sombre ne fait que cacher un optimisme absolu ; et s'il est misanthrope, s'il hait les hommes de la réalité, c'est parce qu'il aime trop et qu'il cherche trop avec la lanterne de Diogène l'homme de son idéal.

Sans doute, le point de vue d'Ibsen est exclusif, mais au moins, il n'est pas faux. Il ne voit pas le monde à travers un miroir concave ou convexe qui déforme les objets, comme Zola, par exemple, à qui on l'a,bien à tort, comparé ; il le voit tout simplement à travers des verres noircis, qui donnent à toutes choses une teinte uniformément sombre. Au surplus, sa vue n'est pas plus exclusive que celle d'un Claude Lorrain ou d'un Björnson qui ne voient que les paysages ensoleillés.

Qu'il s'agisse par exemple, pour le lecteur, de se faire une idée de la Norwège ! Lira-t-il Björnson ? Ses gracieuses nouvelles de paysans lui peindront une nature idyllique, des vallons qui nourrissent une population heureuse, un Fjord calme sillonné par des Yachts. — Lira-t-il Ibsen ? Ce ne sont que précipices béants, avalanches dévastatrices, Fjords en fureur ! (*Brand.*)

Qui a raison et qui a tort ? Ni l'un ni l'autre, ou, plutôt, l'un et l'autre ; mais c'est au lecteur perspicace de corroborer les peintures riantes du premier par les tableaux sombres du second.

D'ailleurs combien n'a-t-on pas abusé de nos jours de ces mots qui n'ont qu'une signification purement relative ! On nous dit, par exemple, que Carlyle et Tolstoï sont des pessimistes; mais nous pourrions répondre avec autant et plus de raison qu'ils ne sont pessimistes que par un optimisme trop radical. Ils ont une idée tellement haute de l'humanité, ils la rêvent tellement parfaite qu'ils ne voient dans la société existante que misère et que corruption. S'ils n'étaient pas optimistes, s'ils n'avaient pas foi dans le progrès, s'évertueraient-ils encore à réformer et à améliorer la condition de l'humanité ? Au contraire, ils se croiseraient les bras et tâcheraient de perdre la conscience de leur misère soit à regarder leur nombril comme les faquirs, soit à marmotter comme les boudhistes, jusqu'à l'hébètement, la syllabe tom.

A une époque de prospérité matérielle comme la nôtre, on n'est que trop tenté de se reposer dans la jouissance présente et parfois dans le matérialisme le plus brutal. C'est alors qu'ont à intervenir des pessimistes comme Tolstoï, comme Carlyle et comme Ibsen, fondateurs de sectes ou réformateurs de la Société. C'est à eux que s'adresse le mot de l'Evangile : « Ils sont le sel de la terre ; si le sel s'affadit, avec quoi lui rendra-t-on sa saveur ? »

Et qu'importe, dès lors, que le sel soit un peu aigre ?

Voilà l'abîme qui sépare le pessimisme d'Ibsen de ce pessimisme, fin de siècle, affiché solennellement par la jeunesse décadente qui, à la suite de Baudelaire et de Bourget, maudit la vie au nom de ses vingt ans. L'un est l'indice d'un peuple jeune ou qui se rajeunit, l'autre est un signe de décadence. L'optimisme est un devoir ; le pessimisme est un droit, qui ne s'acquiert que par l'expérience de la vie. Pas de droit sans devoir. La jeunesse n'a pas le droit d'être pessimiste.

CONCLUSION.

Nous voici arrivé à la fin de notre étude et nous craignons fort que le lecteur n'en soit encore plus heureux que nous. En supposant même — ce qui n'est guère assuré — qu'il y en ait un seul qui nous soit resté fidèle jusqu'au bout, celui-là doit se trouver bien rassasié et bien saturé d'admiration pour le dramaturge norwégien ; et comme rien n'est plus fatigant qu'une admiration prolongée et que la satiété dégénère vite en dégoût, nous pourrions parfaitement avoir manqué notre but, en voulant le dépasser.

Et même, nous l'entendons dire d'ici, en ricanant, à ce lecteur hypothétique : « Grands Dieux ! Voilà bien de la rhétorique et voilà bien des brevets d'immortalité décernés à bien des œuvres, comme si cela se décernait tous les jours, l'immortalité ! Quoi ! Et tout cela pour un norwégien, pour un hyperboréen, presque un lapon, qui, hier encore, nous était inconnu. »

Et peut-être ce lecteur n'aurait-il pas si tort ! Il nous aurait même accusé, pour se venger de l'ennui que nous lui avons causé, d'avoir pratiqué l'idolâtrie ou du moins le Culte d'un héros, que nous n'eussions pas eu le droit de protester. Car enfin, c'est bien cela que nous avons fait ! Nous avons fait ce que fait à Rome l'avocat d'un saint qu'il s'agit de canoniser. Nous aussi nous avons prêché pour un saint nouveau. Nous avons jugé qu'Ibsen méritait mieux qu'une

chapelle glacée, peu chômée, au fond de la Norwège et qu'il avait sa place indiquée, et une place d'honneur, dans le Panthéon de la littérature universelle et catholique. C'est ce qui explique que notre étude ressemble autant à un plaidoyer qu'au travail d'un critique.

Certes, si nous avions eu à nous adresser à un public allemand, par qui Ibsen, germain lui aussi, est apprécié et connu à l'égal d'un écrivain national et presque d'un classique, nous aurions pu solennellement exhiber notre trousseau de scalpels et de bistouris (en supposant que nous en ayons un), nous aurions fouillé, disséqué, taillé dans la chair vive, ce qui aurait été plus utile et plus fécond et, en outre, plus amusant que de se prosterner en admiration devant la statue d'un génie,s'appelât-il même Ibsen ; car, quoi qu'on en dise, nous aimons mieux l'hypercritique d'un Zoïle que l'enthousiasme excessif d'un Aristarque.

Malheureusement, comme il ne s'agissait pas seulement d'expliquer et de critiquer une œuvre, mais de la faire connaître et même simplement de la présenter et de l'introduire, nous avons bien dû accepter une situation qui nous était imposée et nous avons mis toute la chaleur d'un avocat là où il aurait fallu tout le sangfroid d'un analyste.

Et puisque plaidoyer il y a, qu'on nous permette d'en donner les conclusions, conclusions toutes personnelles et que nous ne voudrions imposer à personne comme vérité :

Nous croyons qu'Ibsen est de loin la figure la plus imposante de la littérature contemporaine et que le temps qui brisera tant d'idoles aujourd'hui adorées et qui respectera si peu de gloires aujourd'hui encensées, ne fera que l'exhausser sur son piédestal.

Les génies supérieurs portent au front un signe maçonnique qui n'est reconnu que par quelques initiés et qui pour tous les autres reste scellé d'un triple sceau. Le nom de

Shahespeare, le *sieur Gilles*, comme l'appelait encore Voltaire, n'a commencé d'être vénérable et vénéré que deux cents ans après sa mort. Les œuvres de pareils hommes ressemblent à ces étoiles perdues dans les espaces vertigineux de l'infini et dont la lumière met des siècles pour arriver jusqu'à nous.

Il en sera ainsi, osons le dire, de *Brand*, de *Peer Gynt* et des *Prétendants à la Couronne*. Et c'est peut-être parce que ces chefs-d'œuvre seuls peuvent nous donner toute la mesure du génie d'Ibsen que leur temps n'est pas encore venu et que leur rayonnement n'a pas encore dépassé l'horizon germanique, alors que des œuvres bien moins puissantes, comme le *Canard sauvage*, sont arrivées déjà à une vogue européenne.

Nous avons trouvé la personnalité qui se dégage de son œuvre aussi grande que l'artiste qui l'a créée. Et cette œuvre vaut autant comme source de jouissances artistiques (*objet de la critique esthétique*) que comme le signe et l'indice d'une race et comme document psychologique (*objet de la critique scientifique*).

Nous sommes persuadé que celui qui veut se donner la peine de le comprendre et de le situer dans son milieu — et cette peine, avouons-le, est réelle et n'est pas peu de chose — que celui qui voudra se frayer à coups de cognée un sentier au travers de son théâtre qui ne semble au premier aspect qu'une immense forêt vierge ; nous sommes persuadé que celui-là en sortira enrichi d'émotions artistiques nouvelles et non encore éprouvées jusque là, et surtout enrichi de nouvelles idées et de nouvelles convictions.

A une époque de déterminisme scientifique, Ibsen a maintenu haut et ferme le drapeau de la liberté ; à une époque de socialisme d'Etat, il a été individualiste jusqu'à l'outrance. Par là il a renouvelé l'art théâtral en le retrempant aux

sources mêmes de l'âme et de la conscience ; par là, il est devenu une force morale. Il a eu peu d'idées et peut-être même les pourrait-on ramener à une seule. Mais, dans cette idée, il a mis tout son cœur, tout son génie et toute sa vie. Et grâce à cette idée il n'aura pas seulement exercé une influence incalculable sur la littérature, mais il aura tracé un sillon profond dans la pensée contemporaine.

C'est assez, pensons-nous, pour l'ambition d'un grand homme et pour la gloire d'un grand écrivain et c'est assez pour que l'homme et l'écrivain passent à la postérité.

FIN.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE.

L'ensemble des travaux (traductions, biographies, études critiques) qui ont été faits sur Ibsen constituerait déjà une bibliothèque considérable. A l'heure qu'il est, quatorze livres ont été écrits sur son théâtre : trois en norwégien et en danois, deux en suédois, cinq en allemand, un en polonais, un en hollandais, un en anglais, un en finnois, etc., sans compter d'innombrables articles dans toutes les langues. Nous n'en citerons que les principaux *ou du moins ceux que nous avons pu consulter.*

I. — Traductions.

On n'a encore traduit en français que quatre comédies en prose : *Nora*, *Les Revenants*, *Rosmersholm*, *Le Canard sauvage* (2 vol. chez Savine).

Aux lecteurs qui, à défaut d'une traduction française ou du texte norwégien original (lib. Gyldendal, Copenhague), pourraient lire des traductions allemandes ou anglaises, nous recommandons :

En anglais : la traduction des drames en prose (W. Scott, London, 4 vol.).

En allemand : la traduction des œuvres complètes d'Ibsen (Reclam, Leipzig).

II. — Travaux critiques et biographiques.

Signalons d'abord les ouvrages de M. *Georg. Brandes* dont l'étude s'impose à quiconque veut seulement faire une incursion dans la littérature scandinave :

Kritiker og Portraiter,
Aesthetiske Studier,
Det moderne Gjennembrudsmaend, } sur Ibsen.
Danske Digtere,
Sören Kjerkegaard,
Esaias Tegner,
Mennesker og Vaerker,
Essays (2 vol.). } sur la littérature scandinave contemporaine.

Puis les ouvrages de :

JAEGER. *H. Ibsen*, 1888,
» *Norske Forfattere*, } en danois.
V. VASENIUS. *Ibsens dramatiska diktning* (en suédois).
STRODTMANN. *Das geistige Leben in Dänmark.*
PASSARGE. *H. Ibsen.*
E. GOSSE. *Northern studies*, 1890.
» *Studies in the Litterature of northern Europe.*

Parmi les articles de revues sans nombre nous n'indiquerons que ceux de :

MM. Jacques ST-CÈRE (*Revue d'art dramatique*, 1887),
LEMAITRE (*Journal des Débats* et *Impressions de théâtre*, 5e vol.),
L. QUESNEL (*Bibliothèque univ. et Revue Suisse*, 1890-47. p. 280).
H. HANSSEN (*Revue d'art dramatique*, 1890),
Otto BRAHM (*Deutsche Rundschau*, 1886),
Quarterly Review (avril 1891) reproduit dans *La Revue britannique* (mai 1891),
Revue encyclopédique (15 juin 1891), etc., etc.

TABLE DES MATIÈRES.

LIÉGE. — IMPRIMERIE H. VAILLANT-CARMANNE